Игорь
ГАРИН

НЕПРИЗНАННЫЕ ГЕНИИ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В своей новой книге «Непризнанные гении» Игорь Гарин рассказывает о нелегкой, часто трагической судьбе гениев, признание к которым пришло только после смерти или, в лучшем случае, в конце жизни. При этом автор подробно останавливается на вопросе о природе гениальности, анализируя многие из существующих на сегодня теорий, объясняющих эту самую гениальность, начиная с теории генетической предрасположенности и заканчивая теориями, объясняющими гениальность психическими или физиологическими отклонениями, например, наличием синдрома Морфана (он имелся у Паганини, Линкольна, де Голля), гипоманиакальной депрессии (Шуман, Хемингуэй, Рузвельт, Черчилль) или сексуальных девиаций (Чайковский, Уайльд, Кокто и др.). Но во все времена гениальных людей считали избранниками высших сил, которые должны направлять человечество. Самому автору близко понимание гениальности как богоприсутствия, потому что Бог — творец всего сущего, а гении по своей природе тоже творцы, создающие основу человеческой цивилизации как в материальном (Менделеев, Гаусс, Тесла), так и в моральном плане (Бодхидхарма, Ганди).

- Игорь И. Гарин
  - Введение
  - Часть I
    - Природа гениальности
    - Гениальность как богоприсутствие
    - Поэзия как непосредственная мудрость
    - Страдающий гений
    - Гениальность как болезнь: Ф. Ницше
    - Бездонно зияющая трещина
    - Творчество — глубокая рана: Л. Н. Толстой
    - Явь — кошмарнее сна: Ф. М. Достоевский
  - Часть II
    - Иоганн Гутенберг (1400–1468)
    - Франсуа Вийон (1431–1463)
    - Луис де Камоэнс (1524–1580)
    - Джон Донн (1572–1631)
    - Якоб Бёме (1575–1624)
    - Барух Спиноза (1632–1677)
    - Генри Кавендиш (1731–1810)
    - Уильям Блейк (1757–1827)

- И. Х. Ф. Гёльдерлин (1770–1843)
- Генрих Клейст (1777–1811)
- Янош Больяи (1802–1860)
- Жерар де Нерваль (1808–1855)
- Эдгар Аллан По (1809–1849)
- Роберт Шуман (1810–1856)
- Сёрен Киркегор (1813–1855)
- Эмили Дикинсон (1830–1886)
- Поль Верлен (1844–1896)
- Винсент Ван Гог (1853–1890)
- Альфред Жарри (1873–1907)
- Роберт Музиль (1880–1942)
- Франц Кафка (1883–1924)
- Георг Тракль (1887–1914)
- Симона Вейль (1909–1943)[114]
- Пауль Целан (1920–1970)
- Сильвия Плат (1932–1963)

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26

- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70

- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114

- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124

Игорь И. Гарин
Непризнанные гении

Введение

Многие родители хотят, чтобы их дети были гениями, но мало кто понимает, сколь опасна такая судьба.

И. Гарин

Гении — будильщики человечества, вот уже три тысячелетия они почти безрезультатно пытаются пробудить его от сна разума, который опасен утратой самоей жизни.

И. Гарин

Человеческое сознание всегда было для меня наглядным свидетельством чуда жизни, а феномен гениальности — яркой манифестацией божественности бытия. Но меня смущало, во-первых, небрежительное отношение человечества к этому чуду, к этой божественной тайне, к самому захватывающему явлению природы, и, во-вторых, трагические судьбы большинства божественных избранников. Чтобы как-то прояснить почти полное отсутствие интереса человека к тому, что его делает человеком, и к трагедии гениальности, я написал несколько книг, освещающих природу сознания, просветления, откровения, феномена гениальности и того, что Поль Верлен назвал пр**о**клятостью поэтов.

Фридрих Ницше и Поль Верлен не случайно подняли тему «пр**о**клятых поэтов»[1], вся история человечества и особенно последние века дали несметное количество примеров того проклятья, которое почти неизбежно нависает над лучшими, гениальными представителями рода человеческого, над божественными избранниками, *не такими, как все*. С. Дали считал гениев особой породой сверхчеловеков, отличающихся от обыкновенных людей абсолютно по всем параметрам, вплоть до бессмысленных немотивированных поступков, далианских усов и других несуразностей. Гении — типичные rara avis, редкостные птицы, белые вороны. Как выяснил Д. Саймонтон, все творцы

культуры — нетипичны и являются отклонениями от стандарта, но только такие «выпадения из времени и места» будоражат жизнь, обновляют знание и веру. Творчество, движение вперед, открытие — это всегда победа новизны над привычкой.

Чего стоит один только Серебряный век России[2], эта самая серьезная попытка страны приобщиться к европейской цивилизации, гигантский прорыв в этом направлении, кончившийся избиением и остракизмом национального гения. Да и только ли Серебряный век?..

У Сент-Бёва я обнаружил следующее высказывание Лабрюйера: «Сколько замечательных людей, отмеченных незаурядным дарованием, умерло в безвестности! А сколько живы и поныне, но о них молчат и не заговорят никогда!». Кто-то из древних оракулов сказал, что самые замечательные из людей умерли, не оставив следа в памяти потомков. Великие редко бывают живыми[3].

А. Франс считал, что посредственность современникам гораздо ближе гениальности. Ведь прославляя бездарей, современники равняются на самих себя: «Слава заурядного человека никого не задевает. Она, скорее, даже тайно льстит толпе; но в таланте есть нечто дерзновенное, за что воздают глухой ненавистью и клеветой».

Увы, во все времена гениальность имеет право удивляться, но не судить. Судят совсем другие. Со времен Гомера отношение отчизны к своим пророкам мало изменилось: они нищенствуют в семи городах, а после их смерти семь городов ведут тяжбу за право назваться их родиной. Как сказал кто-то из героев, восстав из могил, гении собственноручно разрушили бы свои монументы, узнав, кто их водрузил.

И всё это — при огромной значимости проблемы гениальности для общества, глубоко осознанной разве что только самими гениями. Ведь практически все культурные и духовные завоевания человечества своим происхождением обязаны самоотверженной работе гениальных вестников. Именно гений вносит судьбоносные изменения в человеческое сознание, открывает ценности и смысл бытия, освещает его сокровенные глубины. Третируемая во все времена гениальность пробуждает человеческое сознание, будоражит чувства справедливости и красоты, подталкивает социум к демократическим и либеральным трансформациям.

Согласно прогнозу японских футурологов, в ближайшем будущем культурное и экономическое превосходство будет на стороне тех стран, которые смогут предложить на мировом рынке гениальные идеи, проекты и технологии. Пока же позором для

человечества является амнезия, беспамятство, отказ от исторических уроков: современность так же уничижительно относится к собственным гениям, как античность к Сократу, иудаизм к Иисусу и Средневековье к Данте. Скажу больше: из трех сотен претендентов, отобранных мною в качестве потенциальных героев этой книги, более половины — наши современники…

Гению приходится нелегко в любой стране и в любую эпоху. Родиться же Чаадаевым, Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Толстым или Бродским почти всегда означает пойти по стопам Иисуса Христа, ставшего божественным символом отношения гения и массы — обожествления после распятия. Для меня судьба Иисуса — яркая и поучительная манифестация отвергнутой и преданной гениальности.

Кстати, подобно тому, как каждый великий пророк, упреждая время, пророчествует из недр своей личности, всякий великий поэт поэтствует из глубины своего творчества — своей единственной и бесконечной поэмы[4].

Когда я сравниваю судьбу несчастного гения и Иисуса Христа, я имею в виду евангельское «Он стал проклятием ради нас» (Гал. 3:13), или, иными словами, страдание непонятого гения в чем-то повторяет судьбу непонятого Иисуса для того, чтобы явить пример возможности человеческого преображения, реализации божественного в самом себе. По мнению Симоны Вейль, единственное оправдание несчастья — в стимуляции человеческого преображения, известного из Библии как «случай Иов», поэтому культивирование несчастья, сговор с собственным горем — порочный путь в никуда. Даже рассматриваемый здесь феномен несчастья гения поучителен — это путь гения не к закабалению горем, но к Христову освобождению от него. Вот почему сжиться с несчастьем, дать ему поселиться в тебе — антибожественно: несчастье — исключительно путь к новому сознанию и к свободе, что и явил людям Иисус Христос. Это называется благодатью Божьей, исцеляющей все раны и страдания.

Увы, в отличие от Иисуса Христа, несчастным гениям это недоступно. В качестве ярких примеров можно привести судьбы многих из них. В творчестве Сильвии Плат, Симоны Вайль, Вирджинии Вулф, Пауля Целана часто вспыхивали яркие искры «сверхъестественной любви», но эти «искры» не уберегли их от самоубийства, к которому они пришли именно через опыт собственного несчастья.

Я много писал о природе истины и хочу здесь добавить, что ее мерилом является выстраданность правды: можно согласиться

со Сьюзен Зонтаг, считавшей, что «правду в наше время измеряют ценой окупивших ее страданий», а потому «такие писатели, как Киркегор, Ницше, Достоевский, Кафка, Бодлер, Рембо, Жене и Симона Вайль, не были бы для нас авторитетами, не будь они больны. Болезнь обосновывает каждое их слово, заражает его убедительностью. Может быть, некоторым эпохам нужна не истина, а более глубокое чувство реальности, расширение области воображаемого» [5].

Природа феномена «непризнанного гения» определяется тем, что сиюминутный успех и популярность возможны лишь тогда, когда художник творит «на потребу» публики, в то время как «вечность» несовместима с суетой и модой — она открывается только визионерам. Иными словами, глядящий за горизонт гений самой природой обречен на безвестность и изнурительную борьбу с унизительной безысходностью и нищетой, которые лишь усиливаются ажурностью души поэта.

Первый китайский патриарх Дзен Бодхидхарма, принесший это учение в Индию, получил известность лишь через добрую сотню лет после смерти[6], что не так уж удивительно в ту эпоху, если учесть, что и поныне люди, внесшие огромный вклад в мировую культуру, могут многие годы и десятилетия пребывать в полной неизвестности.

Все непризнанные гении без исключения — это страдающие люди сферы пророческого духа, куда большинству людей доступ либо закрыт, либо возможен в редкие мгновения просветления. Чаще всего это происходит спустя большие промежутки времени, после долгого созревания. Вот почему современность столь безжалостно отвергала и продолжает отвергать своих гениальных сынов. Сам характер гениального мышления таков, что для его восприятия необходимо не просто «читать» или «изучать», но «вживаться» и в определенном смысле самоотождествляться с гением. Но кому дано так много?..

Будучи внутренним и сокровенным чудом, гений испытывает глубинную потребность в искуплении. Искупление — это принесение себя в жертву за грехи мира. И хотя в Евангелии искупление является плодом духовности, святости, а не гениальности, я вижу в творчестве, в ценности творчества, в творческой активности гения многие черты, роднящие его с божественным искуплением, божественной искрой, божественной свободой, Богом в себе.

Еще Фома Кемпийский в «Подражании Христу» — этом «наставлении, полезном для духовной жизни», — говорил об искуплении как стремлении к высшему, к благоговейному приобщению к святым намерениям, к состоянию святости и

самоотречения, то есть к качествам, присущим гениальности.

Если для искупления нужно великое послушание, то для творчества нужно великое дерзновение. Как существо богоподобное, принадлежащее к царству свободы, гений призван раскрыть свою творческую мощь. По словам Н. Бердяева, т*ворчество — не допускается и не оправдывается религией, творчество — само религия:* «Творческий опыт — особый религиозный опыт и путь, творческий экстаз — потрясение всего существа человека, выход в иной мир».

Творческий опыт так же религиозен, как и молитва, как и аскеза… Человек оправдывает себя перед Творцом не только искуплением, но и творчеством. «В тайне искупления открывается бесконечная любовь Творца к человеку и изливается бесконечная благость Его. В тайне творчества открывается бесконечная природа самого человека и осуществляется его высшее назначение».

Гениальное творчество — высшая форма реализации богоподобной свободы человека, раскрытие в нем Творца. В творчестве *раскрывается божественное в человеке, его* божественная мощь, посредством творчества гений открывает *иные миры*, продолжая дело творения.

Подлинно свободное творчество, — считает Н. Бердяев, — возможно только через искупление: «Христос имманентен человеческой природе, и это охристовывание человеческой природы делает человека творцом, подобным Богу-Творцу». В гениальности человека раскрывается тот же Бог, что и в искуплении Христа.

Истинная гениальность — это принятие крестного пути и тернового венца на голове. Искупление гения — собственная Голгофа. Следуя по пути Христа, гений искупает человеческие грехи. В частности, А. Л. Волынский говорил о И. Ф. Федорове: «В одном Федорове — искупление всех грехов и преступлений русского народа». В «Смысле творчества» Н. Бердяев засвидетельствовал близость святости и гениальности, искупления и вдохновения. Хотя святость и гениальность принадлежат разным пластам бытия, хотя искупление — дело святости, а не гениальности, хотя плодами гениальности могут быть цветы зла и даже погибель, а не спасение души, гениальность, как и святость, сродни жертвенности:

> «Святость не единственный дар Божий и не единственный путь к Богу. Дары Божьи бесконечно многообразны, многообразны пути Божьи, и в доме Отца

обителей много… Новое сознание творческой эпохи должно признать равноценность совершенства познавательного и эстетического совершенству нравственному и в сфере мистической равноценность гениальности и святости. Судьба человека и мира не только трудовая, потовая, но и даровая, даровитая судьба. И в даровитости есть своя жертвенность, свой подвиг.[7]

Святость и гениальность — две взаимодополнительные формы богоприсутствия, реализации высшей природы человека. Святой и гений могут по-разному понимать искупление, но, в сущности, это одно и то же проявление степени их божественности. Потому-то важный принцип мудрости — соблюдать status qwo, принимать Божий мир без восторгов и упреков. Свидетельствует Н. Бердяев:

«Я верю глубоко, что гениальность Пушкина, перед людьми как бы губившая его душу, перед Богом равна святости Серафима, спасавшей его душу. Гениальность есть иной религиозный путь, равноценный и равнодостойный пути святости… Для божественных целей мира гениальность Пушкина так же нужна, как и святость Серафима. К пути гениальности человек бывает так же избран и предназначен, как и к пути святости. Гениальность — святость дерзновения, а не святость послушания. Жизнь не может быть до конца растворена в святости, без остатка возвышенно гармонизирована и логизирована. Быть может, Богу не всегда угодна благочестивая покорность. В темных недрах жизни навеки остается бунтующая и богоборствующая кровь и бьет свободный творческий источник… Творческий путь гения требует жертвы, не меньшей жертвы, чем жертвенность пути святости».

Люди живут и умирают во времени, гении принадлежат вечности, даже если время отвергло их. К ним никак не относятся эпатажные мысли американского маргинала Г. Ч. Буковски: «Меня охватила ни с чем не сравнимая грусть. Видеть всю эту жизнь, коей суждено умереть. Видеть всю эту жизнь, которая сначала обратится в ненависть, в слабоумие, в невроз, в тупость, в страх, в убийство, в ничто — ничто в жизни и ничто в смерти».

Главное свойство гениальности — прокладка путей, по которым пойдет человечество как в духовной, так и в материальной сферах. Гений — феномен не расы, нации или государства, а всего человечества. Гений представляет собой уникальное явление жизни, стоящее много выше ее среднестатистических норм.

О роли гениев в человеческой истории свидетельствуют, например, два общеизвестных факта: интерес Карла Великого к поиску и культивированию гениальности на обширной территории его империи привел к так называемому Каролингскому Возрождению, а европейский Ренессанс XIV–XV веков всецело обязан случайной концентрации итальянского гения в одном месте и в одно время.

Величие народа вовсе не исчисляется его численностью, но — количеством гениев, которых он породил. Как говорил Ярослав Гашек, каждой великой эпохе нужны великие люди.

Процветание страны невозможно без достойного отношения к национальному гению. Каждый раз, когда для гениальности возникали тепличные условия, происходил всплеск духовности и культуры. Плачевное состояние России и Украины во многом обязано вековечному подавлению национального гения абсолютизмом и коммунизмом — открытому мной *принципу противоестественного отбора*, выбрасывающему вверх дерьмо нации в условиях полной несвободы. Но ведь еще Джон Стюарт Милль предостерегал, что гений может свободно дышать только в атмосфере свободы. Вот почему закрытое для свободы и права государство, не дающее гению возможности проявить себя, обречено на прозябание и гибель.

Вот что по этому поводу писал В. Ключевский: «В России нет средних талантов, простых мастеров, а есть одинокие гении и миллионы никуда не годных людей. Гении ничего не могут сделать, потому что не имеют подмастерьев, а с миллионами ничего нельзя сделать, потому что у них нет мастеров. Первые бесполезны, потому что их слишком мало; вторые беспомощны, потому что их слишком много».

Высокий интеллект никогда не относился в России к разряду ценностей и не входил в состав русской национальной идеи. Отсюда — вековечное азиатское недоверие к «слишком вумным», выбившимся из общего стада. Отсюда — трагедия русского гения, однозначно распознаваемого по «стрелам в спине». Между тем, пока интеллект и высокая духовность не станут предметами национальной гордости, России не встать с колен. История России тоже должна быть переписана: историю территориальных завоеваний и захватов должна заменить история Чаадаева,

Пушкина, Достоевского, Толстого, Чехова, Рублева, Репина, Чайковского, Шостаковича, Шнитке и иже с ними.

Во второй части этой книги нет ни одного представителя России, потому что в стране «иванов непомняших» гениев, признанных при жизни, просто не существовало — вся история культуры этой страны является историей непризнанных гениев, и это одна из главных причин русской дремучести и отсталости. Молодых Пушкина и Лермонтова страна убила на дуэлях, Тютчева попросту не признала, Толстому присылала намыленную веревку, Достоевского выставила на Семеновский плац, Соловьева «не заметила», а весь Серебряный век, с которым Россия вошла в мировую культуру, измордовала. Потом пошли «философские пароходы», увозящие лучшие умы страны в Европу, Архипелаг ГУЛАГ, высылка Бродского и Солженицына, преследования Сахарова, массовый исход лучших… Короче говоря, никакой книги не хватит для непризнанных гениев России, страны, умеющей любить и ценить только мертвых.

> Россия — кладбище талантов.
> С изъятым временем пространство — моя страна.
> Страна спасительного пьянства и летаргического сна.
> Где как бы жизнь за как бы делом в хвосте идет.
> Страна, где умных и умелых — башкой об лед. [8]

Увы, в имперском обществе рабство никогда не уничтожалось, здесь неволя и бесправие — непреходящие компоненты существования, хуже того — рабство непрерывно трансформируется из телесного в духовное. Дабы убедиться в этом, достаточно открыть газету или включить телевизор.

Важнейшая функция искусства — провоцировать, диагностировать, бросать вызов. Вот почему великие художники России столь ненавистны власти, специализирующейся на культивации и эксплуатации пещерных инстинктов.

Одно из главных отличий гения от вождя или харизматика от великого полководца заключается в том, что первые предвидят будущее, а вторые рано или поздно утрачивают чувство реальности. История свидетельствует о том, что жизненная драма Цезарей, Александров Македонских, Наполеонов и Сталиных

предопределена шорами мании величия, тогда как судьба непризнанных гениев — вечность с ее безграничностью и безвременностью.

Реальность — это то, что сокрыто от интеллектуального большинства плотной завесой невежества, мракобесия, зомбажа и обмана. Реальность многоуровнева и многослойна, и пробиться в ее глубины дано одухотворенным и богоизбранным, не страшащимся стрел в спину…

Часто отношение между «признанными» и «непризнанными» — это отношение между «мафией» и изгоями, баловнями судьбы и ее жертвами, «сливками общества» и «дном». Противоестественный отбор элиты ведет к образованию «пены» на поверхности общества, подавляющей любую жизнь. Поэтому во все времена балом правят «кухарки», а не лучшие из лучших — таковы законы старого сознания, мешающие приходу сознания нового.

Говоря о «непризнанных гениях», я задаюсь вопросом, кто знает сегодня имена правителей, изгнавших Данте из Флоренции, или королей, при которых жили Шекспир или Гёте, или Великих инквизиторов, осудивших Джордано Бруно, Галилея или Жанну д'Арк?

Я глубоко убежден в том, что 99 % величия мира восходит к гениальности человека. Когда природа хочет что-либо сотворить, она создает для этого гения. Гений — совесть прошлого и мозг будущего[9]. Все мы любим разглагольствовать о том, чем обладает эпоха, но только гений пророчески рождает то, чего ей не хватает. Ведь именно через гения человечество знакомится со своим будущим. Поэт и эссеист Сергей Нежинский говорил: «Дело Гения — кормить мировую душу». А может быть, наоборот?..

> Высоких гениев творенья
> Не для одной живут поры.[10]

Но, увы, семя, посеянное гением, всходит медленно: для того чтобы осознать и оценить творение гения, нужно самому возвыситься до него. Вот почему величие дарования столь часто сокрыто в безвестности.

Трагизм человеческой истории состоит в том, что она хорошо помнит тех, кто уничтожает, и плохо тех, кто созидает. Собственно история и пишется как история первых, а не вторых… Величайшей и все еще не преодоленной ошибкой человечества я считаю то, что и поныне историю пишут как историю завоевателей, а не духовидцев, как хронологию мировых империй

и мировых войн, а не историю возвышения духа и обновления сознания.

Главным переломным моментом в истории человечества, по моему глубокому убеждению, станет еще весьма отдаленное время, когда школьники будут знакомиться с историей не по кровавым страницам жизнеописания бесконечной вереницы некрофилов, тиранов и царей, а по историям «непризнанных гениев» — не признанных по причине опережения ими своего времени: ведь именно великие изгои несли недоступные современникам «вести из будущего», как ныне людям все еще недоступно понимание первичности духовных завоеваний над материальными и территориальными. Как тут не вспомнить известные строки поэта Андрея Вознесенского: «Поэтов тираны не понимают, когда понимают — тогда убивают»?.. Александр Генис в путевых заметках «Любовь к географии» писал:

> «Есть какое-то противоречие между дерзостью эпохи Великих географических открытий и ее непосредственными плодами. Стоило ли открывать новый мир, чтобы набить европейские кухни пряностями? Перекраивать карту мира ради изысканного обеда? Однако необходимость не может двигать прогресс. Только неутоленная жажда лишнего сдвигает горы, меняет политические системы, завоевывает земли и моря».

Это почти невозможно себе представить, в это трудно поверить, но произведения И. С. Баха около ста лет пребывали в неизвестности, И. Х. Ф. Гёльдерлина и Г. Клейста в упор не видел не только народ, но и великие современники, а Винсент Ван Гог из 900 написанных картин, общая стоимость которых ныне исчисляется многими миллиардами долларов, за всю свою жизнь продал только одну…

В сущности, тема этой книги — «непризнанные гении» — является развертыванием бесконечного пути Христа в человеческой истории: прижизненного распятия и посмертного обожествления. По этому пути прошли почти все величайшие люди, но в этой книге я ограничусь самыми кричащими случаями человеческого небрежения к своим вестникам и пророкам. А. Швейцер писал: «Всё великое — это труд одного человека. Действия коллектива могут иметь значение лишь как соучастие». Снова-таки ссылаясь на Иисуса и комментируя ужасы XX века, Швейцер заключал: найдись в Европе хотя бы горстка людей,

отважившихся проявить естественность и ответственность Иисуса, «тогда за несколько лет произошло бы повсеместное изменение общественного мнения».

Увы, это правда: люди, творившие христианскую религию и объявившие Иисуса богом, нередко оказывались в первых рядах изуверов, посылавших великих в инквизиционные суды, сжигавших лучших людей на кострах и запрещавших величайшие книги и картины. Всё это — при полной поддержке и под град издевательств толпы.

Часть I
Феномен гениальности

Природа гениальности

Великие люди — это оглавление книги человечества.

Ф. Геббель

Гений — это судьба.

А. Рахматов

Великая судьба — великое рабство.

Сенека Старший

Я всегда считал, что самые интересные вещи в мире являются наименее изученными. Нас интересует обратная сторона Луны, но мы не знаем, как работает наше сознание. Мы проникли в глубины космоса, но нам неведома природа человеческой гениальности. Как написал Ш. Алимбаев в «Формуле гениальности», «человечеству оказалось гораздо легче выйти в космос и совершить множество полетов к иным планетам, чем изучить свой мозг».

Мы догадываемся, что у гения сознание «устроено» иначе, чем у обыденных людей, да и личность его нестандартна. Фактически мы так и не знаем самых простых вещей: каким образом в мозгу человека рождается мысль, музыкальная фраза, стихотворная строка, математическая формула, теологическая или философская идея. Да и сами творцы теряются в ответе на подобные вопросы. Они сходятся лишь в том, что это происходит спонтанно, помимо их воли: «Это совершалось в каком-то приятном сне», — говорил Рафаэль о своем творчестве.

Моцарт рассказывал, что музыка возникала в нем «невольно, точно в прекрасном, очень отчетливом сне». А Гёте признавался: «Так как я написал это сочинение («Страдания молодого Вертера») довольно бессознательно, подобно лунатику, то я сам изумился ему, когда приступил к его обработке».

Очень часто побуждением к творению является «божественный толчок», молитва, видение, просветление… И. Н. Крамской во время работы над картиной «Христос в пустыне» много молился, страдал и «вдруг увидел фигуру, сидящую в глубоком раздумье»…

Мопассан поведал, что однажды, когда он работал за письменным столом, дверь его кабинета вдруг отворилась, и в комнату вошла… его собственная фигура, села напротив него, опустив голову на руку, и начала диктовать ему, что писать. Когда он закончил творить и встал из-за стола, видение исчезло.

Английскому поэту С. Т. Колриджу во время сна, длившегося три часа, приснилось более 200 (!) стихов, которые он, проснувшись, поспешно записал.

Итальянскому композитору Дж. Тартини во сне явился дьявол и с высочайшим мастерством сыграл ему сонату. Пробудившись, Дж. Тартини записал ее и назвал «Трель дьявола».

А. К. Толстой тоже описывал свои озарения в инфернальных тонах: «мысли смутились», «я потерял сознание», «мною овладела какая-то мучительная боль», «три раза в моей жизни я переживал это чувство… очень тяжелое и даже страшное». «В том, что я тогда написал, есть какого-то рода предчувствие близкой смерти». И действительно, через восемь дней после этого признания А. К. Толстой скончался…

Эти и подобные свидетельства психологи объясняют бессознательностью творческого акта или озарения, но разве это что-либо проясняет?

Иммануил Кант считал, что гениальность свойственна только художественному творчеству, а не науке. Чем гениальнее человек, тем меньше в нем рационального и тем больше экстатического, бессознательного, сверхразумного.

По мнению Джона Китса, Мастер природой своей осужден на сомнения, неуверенность, догадки. Факты и трезвая рассудительность не входят в комплекс его достоинств.

К феномену гениальности нельзя подходить исключительно с позиции науки, потому что сама ее основа иррациональна. Даже сами ученые сходятся в том, что гениям свойственно принимать решения и совершать открытия на интуитивном, а не на аналитическом уровне, которому соответствует «Эврика!» Архимеда.

О пресловутом «научном подходе» к гениальности можно сказать то, что исследование мозгов постреволюционных русских деятелей, по инициативе В. М. Бехтерева собранных в специально созданном для этого институте, дали результат, вполне сравнимый с их псевдогениальностью, то есть пшик[11].

Артур Шопенгауэр делил человечество на «людей гения» и «людей пользы». Интуитивное восприятие первых превалирует над рассудочным: не зная законов гармонии, они бессознательно творят по этим законам. С. Киркегор так и говорил: «Гений, по существу своему, бессознателен — он не представляет доводов».

Очень часто авторы гениальных произведений после творческого экстаза сами не понимают, как им такое удалось.

Дени Дидро считал, что гении падают с неба. И добавлял: «И на один раз, когда он встречает ворота дворца, приходится сто тысяч случаев, когда он падает мимо». Это следует понимать в двух смыслах: многим не удается реализовать природную гениальность, а из удавшихся только один из ста тысяч получает прижизненное признание. Гении, как правило, не только непонятны окружающим, но являются объектами их осмеяния и остракизма.

Талантливые люди — это абсолютное меньшинство живущих, но даже их количество незначительно (менее 1–2 %), гениальность же всегда уникальна. По результатам исследований В. П. Эфроимсона, посвятившего жизнь исследованию этого феномена, гениальность выпадает на долю одного из тысячи, развивается в необходимой мере у одного из миллиона, а настоящим гением становится один из десяти или даже ста миллионов. Достаточно сказать, что количество общепризнанных гениев в Европе и Северной Америке за исторически обозримое время исчисляется всего в несколько сот человек (400–500).

Гениальность — это уникальная способность упорядочения хаоса, выхватывания из него элементов порядка. Это в равной степени относится к гениям науки и искусства, способным в состояниях нелинейности, неопределенности, непредсказуемости услышать малоразборчивые «голоса бытия». Гений творит новое из «сора», помех, аномалий, исключений из правил, и сама гениальность — не что иное, как аномальная способность к уникальному творчеству.

> Если мозг обычного человека рождает упорядоченные структуры, то мозг гения — неупорядоченные, непредсказуемые, невероятные, ни на что не похожие, сильно отклоненные от средних значений, задаваемых общественными стереотипами, образцами, эталонами. Средний человек не способен создать того, что сильно отличалось бы от привычного, гений создает нечто, что значительно превосходит среднее, а значит, является в принципе новым, и делает это часто.

Если хотите, гениальность всегда направлена против отживших законов и установлений: Бетховен говорил, что нет правила, которое нельзя было бы нарушить ради большей

красоты. Вот почему то, что вчера говорил гений, завтра будут говорить все.

Неофилия, ненасытная любознательность, увлеченность, наблюдательность, оригинальность, независимость в суждениях, готовность рисковать, упорство и настойчивость, естественно, способствуют получению значительных результатов, но, мне представляется, что для гения более важны богатство внутреннего мира, богатое воображение, развитое эстетическое чувство, способность оперировать неопределенными понятиями, нонконформизм, неприятие традиций…

Для меня гениальность привлекательна, прежде всего широтой охвата и разномыслием, без которых невозможна духовная жизнь. «Ибо надлежит быть и разномыслиям между вами, дабы открылись между вами искусные» (1 Кор. 11, 19). Глубокое мышление отличается терпимостью и широтой. С. Гроф в «Психологии будущего» говорит по этому поводу: «Истинная духовность является вселенской и всеохватывающей».

Р. Эмерсон считал, что великий ум проявит свою силу не только в умении мыслить, но и в умении жить. С этим трудно согласиться, потому что большинство гениев жить в обыденном понимании как раз не умели. Здесь я больше соглашусь с Джеймсом Расселом Лоуэллом, который сказал: «Гении обладают одной привилегией — для них жизнь никогда не становится будничной, какой она бывает для всех нас», и с Уистеном Оденом: «Гении — счастливейшие из смертных, поскольку то, что они должны делать, полностью совпадает с тем, что им больше всего хочется делать».

Увы, гениальное творчество отнюдь не тождественно гениальной жизни. Вряд ли вы сможете назвать более пяти гениальных людей, которым удалось соединить то и другое. Гений велик лишь тогда, когда он творит, но часто вызывает сочувствие и жалость, когда мы узнаем о его повседневной жизни. Порой кажется, что могучая сила творчества, подпитываемая жизненной энергией, не оставляет ее ни для чего иного.

Мощью духа на гения возложена миссия нести достоинство человека, жертвовать выгодой и успехом ради правды, проникать в сущность вещей за счет собственных жизненных утрат. Призвание можно распознать и доказать только жертвой, которую приносит художник или ученый своему покою и благосостоянию, чтобы отдаться своему призванию.

Эдгар По считал человеческие пороки неотъемлемыми свойствами гения, и вся его личность действительно являет собой яркое свидетельство совместимости высочайшей духовности с обилием человеческих недостатков и страстей.

Мне кажется, что гений — это антипод эвримена, одномерного человека, того представителя толпы, о которой американский нонконформист Чарльз Буковски сказал: «Несчастье для меня — это быть в толпе. Быть в толпе людей и слушать их разговоры. От этого можно сойти с ума. Эти разговоры — разговоры умалишенных. Даже собаки говорят лучше».

На протяжении многих веков (по крайней мере с VII по XII) европейское христианство преследовало поэтов и музыкантов. Церковь их изгоняла из общин, объявляла вне закона, запрещала хоронить на кладбищах. Но талантливые люди все равно шли в искусство, не рассчитывая ни на славу, ни на благополучие, ни на признание успеха. Воля к творчеству и самореализации превозмогала обскурантизм и даже инстинкт самосохранения. Можно говорить о существовании мощнейшего инстинкта или потребности к созиданию, которые превозмогают государственную или церковную власть. Я не буду говорить здесь о многообразии функций искусства, но я, прежде всего, выделил бы одухотворение и катарсис как свойства, приближающие человека к небесам.

В своем творчестве гений как бы конкурирует с Богом, создавая свой мир, подобный тому Божьему миру, в котором мы живем, обнажая свои сокровенные мысли, чувства, пристрастия, открывая иные миры. Недаром говорят, что в творении непременно отражается его творец. Но для того чтобы творчество выражало божественные истины, возвышало человека, творец должен пройти мучительный процесс духовного очищения и совершенствования.

За пушкинской строкой «Глаголом жги сердца людей», относящейся к пророку, кроется очень много смыслов: духовная жажда гения, мучительное духовное преображение творца в акте просветления, еще — мысль о том, что стать глашатаем божественных истин, божьим пророком можно лишь после катарсиса и преображения, освобождения от пут жизни и тела.

> Творческий процесс гения амбивалентен: грандиозная радость, счастье, наслаждение плюс колоссальное напряжение духовных и физических сил, самоограничение, а порой и самопожертвование, огромные терзания, горькое недовольство достигнутым — то, что получило название «мук творчества» и нашло отражение в живописи, поэзии и музыке.

Быть поэтом — это значит то же,

Если правды жизни не нарушить,
Рубцевать себя по нежной коже,
Кровью чувств ласкать чужие души.

Микеланджело постоянно преследовали творческие муки иного характера. Завистники и конкуренты плели интриги, мешавшие его творчеству, распускали о нем гнусные слухи; заказчики передумывали и меняли свой заказ, обычно упрощая его; и мастеру, потратившему много сил, времени и средств на поиски и приобретение мраморных глыб, оборудование очередной мастерской, приходилось бросать уже начатую работу. Поэтому до нас дошло так много его незавершенных произведений. А сколько огорчений испытал он, когда по чьей-то вине разрушались или сознательно уничтожались уже законченные работы! Вот почему 24 октября 1542 года Микеланджело писал Луиджи дель Риччо: «Живопись и скульптура, труд и верность меня погубили; и так продолжается всё хуже и хуже. Было бы для меня лучше, если бы я с ранних лет научился делать серные спички — я не испытал бы стольких страданий!»

Муки творчества очень ярко описал Эжен Делакруа:

«Трудиться до седьмого пота, оттачивая свое перо или карандаш, — это не всегда удовольствие, как думают те, кто только наблюдает за этой работой; чаще всего это — настоящий ад. Это изнурительно, как приступ лихорадки. Этого страшатся, как тяжелой операции, успешный исход которой сомнителен». <…>

«Красота — это плод постоянного вдохновения, порожденного упорным трудом. Она появляется на свет с болью и мучениями, как и всё, что должно жить. Люди находят в ней величайшую отраду и утешение, а потому она не может быть плодом мимолетного впечатления или избитой традиции! Ничтожные усилия ожидает ничтожная награда!»[12]

Гений — не только божественный полет мысли, но также невероятное упорство труда, приподнятое вдохновением, или вдохновение, подкрепленное титаническим трудом.

Одной из проблем гениальности является воля. Подобно тому, как Магеллану или Колумбу была необходима огромная решимость для того, чтобы отправиться в опасное и неизведанное плавание, так гению трудно состояться без интеллектуальной или духовной смелости и воли, без которых ему закрыт вход в «*иные миры*», «чудесное» или «невероятное» — я имею в виду ту сверхчеловеческую волю к новому, без которой нельзя преодолеть устоявшиеся взгляды и традиции, «заразить» «сумасшедшими идеями» нормальных людей или, по меньшей мере, выдержать насмешки и издевательства «беотийцев»[13], как именовал плебс великий Гаусс.

Гениальность абсолютно несовместима с конформизмом, подлым духом приспособленчества и отстаивания отживших принципов. Гениальность несовместима со служивостью: выгода убивает духовность и мудрость. Гениальные выдумки всегда казались мне ценней точных расчетов. Гениальность просто невозможна без человеческой смелости и дерзости — дерзости в том, чтобы открыто выступить с отважной и бросающей вызов мыслью, как это было, скажем, с открытием неевклидовой геометрии.

Гениальность для меня — высшая степень творческой одаренности личности, дар, властвующий над самим человеком.

Гениальность — высшее проявление духовной природы бессознательного.

Гениальность — весть из вечности. С. Киркегор писал, что Моцарт входит в малую плеяду тех, чьи имена и труды время не забудет, ибо они принадлежат вечности.

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну,
Ты — вечности заложник
У времени в плену.

Гениальность — способность понимать, как работают вещи без знания природы вещей.

Гениальность — дар глубины, глубинная подсознательность, доминирование глубины над поверхностью.

Гениальность — рождение духа истины в человеке.

Для гения нет явлений, нет времени, нет добра и зла — только ландшафты души, глубина чувств, проникновение в недра,

единение с вечностью.

Гениальность — уникальная флуктуация человеческой природы.

Гениальность — одержимость, инстинктивность, способность совершать сверхусилия при движении к избранной цели. Гений достигает того, о чем другие не то чтобы помыслить боятся, а даже и не задумываются.

Гениальность — самое высокое испытание, которое посылает жизнь.

Гениальность — дерзновенное преодоление «мира» и *страстная воля к иному бытию.*

Гениальность — сила воображения и активность души, бессонница и терпение мысли, сверхконцентрация, сверхзрение, дар терпения, безграничная вера в себя…

Гениальность — неофилия, вечная неудовлетворенность достигнутым, сверхактивность и сверхэнтузиазм.

Гениальность — заинтересованность всеми сторонами бытия. Гения интересует всё — от основ жизни до природы вещей. Гений живет в «*иных мирах*» — это миры видений и фантазий, которые на поверку оказываются глубже и плодотворнее сермяжной «реальности». Несовместимость гения с окружающим миром является результатом его систематических «выходов в вечность»: видя дальше и глубже других, гений отвергает ближние планы ради фантастических дальних.

Гениальность — утонченная, почти болезненная восприимчивость к бытию, обрекающая на страдание. Такая восприимчивость, обостренность ощущений, эмоциональная напряженность, ярко выраженный темперамент обеспечивают полноту и глубину восприятия, позволяющую преобразовывать творческий хаос мира в поэтический космос.

Гениальность — обостренное и экстатическое напряжение ума, способствующее открытию неожиданных перспектив, глубинных состояний, сокровенных измерений мира. Изредка такое состояние может испытывать каждый, но гений в нем живет, каждый день видит ангелов и с каждым рассветом слышит биение новых жизней.

Гениальность — плод дарованного свыше вдохновения. Отто Вейнингер писал: «Гений есть тот человек, который знает всё, не изучив ничего». Гений стреляет в цель, которую не видит никто, — и попадает. Иоанн Каспар Лафатер ставил знак равенства между состоянием божественного вдохновения и гением. Внутренняя наполненность вдохновением приводит гения к глубокой внутренней вере в истинность всего, что он делает, отличающей его от обычного человека, который всегда ищет

внешнего подтверждения.

Широта ума, сила воображения и активность души — вот что такое гений (Д. Дидро).

Гений — это талант изобретения того, чему нельзя учить или научиться (И. Кант).

Гениальность — это талант, который может заметить то, что не замечают другие (С. Рамишвили).

Гений и творит по законам, обывателям недоступным. Гений сам придумывает и строит свой мир, в отличие от эвримена, не приспосабливаясь к миру, существующему до него.

Гений — это зрение, схватывающее одним взглядом все пункты обширного горизонта (П. А. Гольбах).

Гений — это вершина практического чутья (Ж. Кокто).

Гениальность: прямой контакт с космосом, и полная потеря связи с Землей (А. Рахматов).

Гений — совесть прошлого и мозг будущего (А. Франс).

Гениальный человек не есть только моральное существо, каким бывают обыкновенные люди; напротив он носитель интеллекта многих веков и целого мира. Он поэтому живет больше ради других, чем ради себя (А. Шопенгауэр).

Гениальность сродни опасности и потому так трагична жизнь гения. Плата за гениальность всегда одна — страдание.

Гениальное творение немыслимо без высокой формы, потому гениальность — это всегда единение мудрости с мастерством.

Гениальность по своей природе невротична. Для меня это означает ее несовместимость с бездушием, безразличием, плебейством.

На самом деле определить гений невозможно: ведь определять — значит ограничивать, а гениальность — суть безграничная мощь сил и способностей. «Без сомнения, вся тайна гения неизвестна и ему самому; но что он мощь свою ощущает и знает границы ее — это ясно», — считает В. Розанов.

Гениальность — всё еще не разгаданное чудо, рождающее культуру и духовную эволюцию человечества.

Гениальность не тождественна харизматичности. Что такое харизма? По своей этимологии слово «харизма» означает свойство священной личности, призванной небесами для облегчения земных страданий — это живое слово пророка и благоговение народа пред мудрой силой Учителя. Харизма — мощная духовная иррадиация и обаяние, присущие исключительным людям. Макс Вебер называл харизмой особый природный дар, позволяющий его носителям оказывать огромное влияние на судьбы человечества. Главное качество харизматической личности — благодать, божественная

одаренность, которую невозможно приобрести по собственной воле. Харизма — уникальное свойство души, магическое духовное влияние, распространяющееся через пространства и времена, мистическое обаяние и моральный авторитет, способные полностью подчинить духовной иррадиации огромные массы людей. Обаяние, присущее харизме, носит такой же иррациональный и трансцендентный характер, как любовь. Харизматик является любимцем миллионов, и очень часто эта любовь переходит в вечность. При этом происходит отождествление идеи с ее носителем — так возникают понятия христианства, буддизма, гандизма и т. п.

Являются ли непризнанные гении харизматиками? И да, и нет. Нет, потому что они не обладают главными способностями харизматика — очаровывать, подчинять своей духовной иррадиации, облегчать земные страдания. Да, потому что их харизма носит отсроченный, отдаленный во времени характер, их духовное влияние распространяется через пространства и времена. Они являются харизматиками, так сказать, с позиции вечности.

Я не разделяю мнения, согласно которому гений — продукт среды, эпохи или социокультурных условий, потому что убежден в обратном: не среда или эпоха производят гения, но гений — новую среду и новую эпоху.

Не верю я и в вывод, что своим творчеством гений отвечает на общественный запрос. Скорее всего, наоборот, общественные запросы возникают из деятельности гениев. Гениальность всегда опережает время и, как правило, оказывается невостребованной своим временем. Кроме того, самобытность гения невыводима из прежних открытий и достижений.

Кстати, в любом обществе всегда находятся злобные негодники, которые готовы объявить самоубийство Сильвии Плат или отрезанное ухо Ван Гога «общественным достоянием» — в том смысле, что всемирно известными их сделали не гениальность и не творческая неповторимость, но скандальный уход из жизни.

Часто атрибутом гениальности считается способность исключительной личности воспринимать, отслеживать и обрабатывать огромное количество информации, еще — способность отличать полезное сообщение от информационного мусора. Если это и так, то такая обработка происходит исключительно на глубинном подсознательном уровне.

Высокие социальные оценки творческих достижений (включая Нобелевскую и приравненные к ней премии) также не являются критерием их высочайшего уровня, во-первых, потому, что об

этом свидетельствует весьма распространенный феномен «непризнанности гения», рассматриваемый в этой книге, во-вторых, потому что этому препятствует «прижизненность» таких наград, и в-третьих, потому, что можно привести огромное количество примеров, когда результаты высочайшего уровня не получили признания и должной оценки. В научной области яркими примерами этого являются имена Зигмунда Фрейда (психоанализ), Конрада Густава Юнга (аналитическая психология), Эдвина Хаббла (расширение наблюдаемой Вселенной), Ганса Селье (концепция стресса), Арнольда Зоммерфельда (эллиптические орбиты движения электронов в атоме), Освальда Эвери (наследственная функция молекулы ДНК), Николы Теслы (внедрение переменного тока как основы работы электрооборудования), Поля Ланжевена (статистическая теория парамагнетизма), Шатьендраната Бозе (статистика Бозе — Эйнштейна), Дмитрия Иваненко (оболочечная модель атомного ядра), Исаака Померанчука (предсказание синхротронного излучения), Норберта Винера (создание кибернетики), Георгия Гамова (предсказание реликтового излучения), Леонарда Хейфлика (открытие предельного числа делений живой клетки — предела Хейфлика), Алексея Оловникова (предсказание теломераз, достраивающих «пустые» концы ДНК), Елены Бурлаковой (открытие влияния антиоксидантов), Алексея Ванина (открытие роли радикалов NO в белке и живой клетке), Тимоти Лири («структура» человеческого сознания) и многих, многих других.

Важнейшие свойства гениальности — независимость и верность себе: «Гениальный человек во всем верен себе, но часто окружающие не в состоянии следить за его полетом и приписывают ему многое такое, чего они просто не поняли в нем»[14].

Гения от эврименa отличает, прежде всего, мощь субъективности, яркость персонального начала. Как мы знаем со времен Блеза Паскаля или Сёрена Киркегора, «объективность» и «истинность» необходимы одномерному человеку с единственной целью — скрыть за ними собственную пустоту. Единственное, что эпоха масс может противопоставить силе человеческого духа — это отказ от духовности, происходящий всякий раз, когда «народ» берет верх над «личностью». Прижизненная популярность часто прямиком ведет в… небытие. Модным талантам стоит задуматься о том, не покупают ли они славу пустой тратой Божьего дара.

Я сомневаюсь, что гениальность связана с массой мозга, временем рождения, циклами солнечной активности или климатом — всё это не более чем случайные факторы.

Гениальность вообще неизмерима и масса мозга или величина IQ имеют к ней малое отношение. Мне чужды и «материалистические» теории гениальности, связывающие гениальность с высоким уровнем гормонов, характером развития или трудом до изнеможения, как считал Томас Эдисон. Гениальные способности можно развивать, но для этого нужно родиться гением.

Чаще всего гениальность выявляется достаточно рано. К четырем годам ребенок уже проявляет 50 % будущих интеллектуальных способностей, к шести — 70 %, а к восьми — 90 %. Но одаренные дети органически обречены на неврозы из-за непонимания учителями и сверстниками. «Из меня получился нелюдимый и неуклюжий подросток с весьма неустойчивой психикой», — писал о своей жизни в книге «Бывший вундеркинд» Норберт Винер.

Донести дух ребенка до старости — вот в чем тайна гения. Каждый ребенок отчасти гений, а каждый гений отчасти ребенок. П. Флоренский считал способность долго сохранять детство секретом гениальности, а Анна Ахматова говорила о Б. Пастернаке: «Он награжден каким-то высшим детством». И действительно, многие гении объясняют свой дар незамутненным детским взглядом на мир.

В изданном в Англии «Словаре национальных биографий» из 1030 упомянутых великих людей лишь 44 вундеркиндами не были. Из 64 выдающихся английских художников и музыкантов 40 в детстве проявили себя как вундеркинды. Во Франции, по статистическим подборкам, из 287 великих людей 231 показал яркую одаренность в возрасте до 20 лет. В США проследили судьбу 282 одаренных детей, 105 из них добились в жизни заметных достижений. В России вундеркиндами творческого типа были Аалександр Грибоедов, Михаил Лермонтов, Александр Батюшков, Лев Ландау…

Наряду с гениями от Бога, вундеркиндами, которые выделяются неординарными способностями с самого нежного возраста (Моцарт, Рафаэль, Пушкин), гении «от себя» отличаются крайне медленным, даже запоздалым развитием (И. Кант, М. В. Ломоносов, Ф. И. Тютчев, И. В. Гёте, В. Ван Гог, М. Планк А. Эйнштейн). Например, Р. Вагнер овладел нотным письмом лишь в двадцать лет. Многие из таких людей в детстве и юности производили впечатление малоспособных. Джеймс Уатт, Джонатан Свифт, Альберт Эйнштейн в детстве вообще считались бездарными. Исааку Ньютону не давалась школьная математика, Карлу Линнею прочили «карьеру» сапожника, а Чарльзу Дарвину отец говорил, что он «будет позором семьи». «Поздние» гении

обычно творят долго, плодотворно и без надрывов, присущих вундеркиндам.

Раннюю одаренность моцартовского типа иногда объясняют реинкарнацией — переселением душ. В пользу такой идеи свидетельствуют многочисленные факты появления сверходаренных детей со способностями и познаниями, которых обычному человеку не под силу накопить за целую жизнь. К этому можно добавить уникальные случаи исторической памяти веков, ксеноглассии, поиска и отбора тибетских далай-лам, информацию, собранную Яном Стивенсоном, профессором отделения психиатрии университета в Вирджинии, который в течение двадцати лет собрал свыше двух тысяч свидетельств, когда люди вспоминали свои прошлые жизни. Наиболее поразительные случаи он описал в работе «20 случаев, предполагающих возможность реинкарнации». В современной психологии создано направление регрессионной или реинкарнационной терапии, или воскрешения памяти о прошлых жизнях для решения психологических проблем пациентов.

> Гениальность Вольфганга Амадея Моцарта известна каждому из нас — уже в пять лет он сочинял сложные музыкальные произведения. В XIX веке в Джорджии жил мальчик-раб, известный как Слепой Том. В возрасте четырех лет он впервые сел за фортепиано и тут же сразил своего учителя не только совершенным владением инструментом, но и обширнейшими познаниями в области музыки, неизвестным образом попавшими в его голову. Широко известен чудо-ребенок Жан-Луи Кардиак, родившийся в XVIII веке во Франции. В возрасте трех месяцев он знал наизусть алфавит, когда подрос, научился читать по-латыни и переводить на английский и на французский. К шести годам он знал уже шесть языков, включая греческий, поражал своими способностями в области математики, истории и географии.

Многие величайшие творцы искусства и науки считали, что гениальность — это детство, вновь обретенное по собственной воле в зрелые годы. Ведь детство несет в себе всю полноту самовыражения, свободу, веру, надежду, любовь. По словам Шарля Бодлера, если ребенок на голову перерастает родителей и смотрит поверх их плеч, то он способен увидеть, что позади них нет ничего. Так оно и есть: будущее — не в родителях, а в

ребенке! Инфантильные мечтатели, в погоне за несуществующими идеалами устремляющие взгляды к звездам и не замечающие презренную повседневность, всегда были мне ближе, нежели реалисты и прагматики, твердо стоящие на ногах.

Взрослый ребенок, каковым на всю жизнь остался Артюр Рембо, очень поэтично выразил сходные чувства: «Все эти поэты — люди не от мира сего; следует предоставить им полную свободу, пускай они ведут свой странный образ жизни, терпят холод и голод, бродяжничают, любят и пьют. Все эти безумцы ничуть не беднее Жака Кёра, ибо каждый из них обладает несметным количеством рифм, стихов, печальных и веселых, заставляющих нас плакать и смеяться».

Многие гении отличаются детской беспомощностью и инфантилизмом. Яркий пример — философ Бертран Рассел, жена которого была вынуждена оставлять ему подробнейшие письменные инструкции о том, что, когда и как нужно делать, чтобы не проголодаться и не простудиться.

Можно привести много примеров такого рода «вечных детей, которых не могут стерпеть люди». Один из них И. Х. Ф. Гёльдерлин:

> Да, дитя человеческое — это божественное создание, пока оно еще не погрязло в скверне людского хамелеонства.
>
> Ребенок всегда таков, каков он есть, и потому так прекрасен.
>
> Гнет закона и рока не властен над ним; он — сама свобода.
>
> В нем царит мир; ребенок еще в ладу с самим собою, он еще богат, он знает свое сердце, а убожество жизни ему неведомо. Он бессмертен, ибо ничего не знает о смерти.
>
> Однако люди не могут этого стерпеть.

Важной особенностью гения является абсолютная и длительная сосредоточенность на определенной идее. Британский профессор психиатрии М. Фитцджеральд уподобил это свойство гениальности с проявлением аутизма: по мнению этого ученого, возникновение аутизма контролируется теми же генами, которые отвечают за творческое мышление. Обладающие такими генами люди способны на маниакальное сосредоточение, но не способны вписаться в социальную среду или зависеть от общепринятых норм и мнений. Концепция М. Фитцджеральда

основывается на детальном изучении около 1600 человек с диагнозом «аутизм» в сопоставлении с известными фактами биографий знаменитых людей.

Кстати, совершенно невероятные способности некоторых аутистов[15] являются результатом изоляции некоторых областей мозга от тех, которые позволяют связывать разные потоки информации вместе и выдавать общее решение. В результате такие изолированные области развиваются сильнее, что и приводит к возникновению невероятных способностей.

В. П. Эфроимсон считал гениальность пограничным состоянием между «светом и тьмой» — лезвием бритвы, тонкой гранью между психическим расстройством и нормой. А вот что по этому поводу говорит народная мудрость: «От гения до помешательства — один шаг». Уже древние греки видели в гениальности священную болезнь, насылаемую богами на людей определенного типа. О сходстве гениальности с безумием, о том, что гений человека есть одновременно и его рок, писали Аристотель, Сенека, П. Буаст, А. Шопенгауэр, Т. Карлейль, Н. Паганини, С. Цвейг, Н. Бор, М. Антокольский и многие, многие другие.

Свидетельствует М. Антокольский: «Великие люди близки к сумасшествию. Только из натянутой струны мы можем извлекать чудные, гармоничные звуки, но вместе с тем ежечасно, ежеминутно рискуем, что струна порвется».

Идею гениальности как психического отклонения развил итальянский психиатр Чезаре Ломброзо в книге «Гениальность и помешательство» (1864). Ему удалось собрать обширный материал о сходстве симптомов, наблюдаемых у психически нестабильных и гениальных людей:

«Величайшие идеи мыслителей, подготовленные, так сказать, уже полученными впечатлениями и в высшей степени чувствительной организацией субъекта, родятся внезапно и развиваются настолько же бессознательно, как и необдуманные поступки помешанных».

Естественно, Ч. Ломброзо не проводил полного уподобления между гениальностью и болезнью, но обратил внимание на устойчивую связь между двумя феноменами, вместе с тем перечислив великих людей, тяжелые испытания которых не привели к психической болезни (Галилей, Кеплер, Колумб, Вольтер, Наполеон, Микеланджело, Кавур). В книге «Гениальные люди» идею существования связи между гениальностью и психопатически-дегенеративными явлениями развивал в XIX веке также Э. Кречмер.

Хотя Ч. Ломброзо отрицал идею наследственной природы

гения, Ф. Гальтон обратил внимание на врожденный, сейчас можно сказать — генетический характер гениальности. Его статья «Наследственный талант и характер» (1865) и книга «Наследственный гений: исследование его законов и последствий» (1859) положили начало огромной серии работ по наследственности психики человека. Нас не будут здесь интересовать евгенические издержки идей Гальтона, но важно то, что с легкой руки рьяного последователя Дарвина возникла теория гениальных родов, из поколения в поколение приносящих человечеству гениальных людей.

Анализируя родословные трехсот известных семейств, Ф. Гальтон насчитал в них 1000 выдающихся и 415 знаменитых людей. Главным аргументом в пользу наследуемости таланта он считал наличие семей с высокой плотностью выдающихся людей. К числу таких примеров можно отнести родословные математиков Бернулли, музыкантов Бахов, ученых Дарвинов и т. д.

Мне импонирует эфроимсоновская теория врожденной гениальности (В. П. Эфроимсон «Генетика гениальности»), согласно которой выдающиеся способности имеют генетическую подоплеку, тогда как факторы среды и воспитания вторичны. По Эфроимсону, многие годы изучавшему патографию великих людей, гениальность нередко сопровождают три хвори: синдром Марфана (Н. Паганини, А. Линкольн, Х. К. Андерсен, В. Кюхельбекер, Ш. де Голль, Н. Тесла, Л. Ландау), синдром Морриса (Жанна д'Арк) и гипоманиакальная депрессия (Р. Шуман, Н. В. Гоголь, К. Линней, Э. Хемингуэй, Р. Дизель, Ф. Д. Рузвельт, У. Черчилль и многие другие гении). Например, гениальность Пушкина имела три составные части, три источника: гипоманиакальная депрессия, повышенный уровень мочевой кислоты и избыток андрогенов.

Хотя в последние годы были открыты гены материнского инстинкта, жестокости, чувствительности к боли, эпилепсии, артрита, авантюризма, наследственной глухоты, страха, самоубийства, курения, памяти, генетики все больше склоняются к тому, что нет единственного гена, ответственного за рождение гениев-матерей. Скорее всего, это особая генетическая программа, возникающая в процессе длительной эволюции души и все еще редко срабатывающая.

Наследственный характер гениальности и высокой умственной активности француз Ж. Мошерон (1739) и значительно позже англичанин Г. Эллис связали устойчивой корреляцией с заболеванием подагрой. В книге «Исследование британского гения» (1927) Мошерон обнаружил, что подагрой

значительно чаще болеют выдающиеся личности, хотя причина этой связи неясна[16]. Много лет спустя другой англичанин Э. Орован обратил внимание на подобие структуры мочевой кислоты, вызывающей подагру, со структурами кофеина и теобромина — веществ, содержащихся в кофе и чае и способных стимулировать умственную активность. Иными словами, постоянное присутствие мочевой кислоты в крови подагрика является своеобразным и постоянно действующим «мозговым стимулятором».

К числу выдающихся подагриков относятся Х. Колумб, Э. Роттердамский, М. Лютер, Борис Годунов, Д. Мильтон, Петр I, О. Бисмарк, Б. Франклин, Г. Галилей, Ф. Бэкон, Г. В. Лейбниц, И. Ньютон, Д. Мильтон, И. В. Гёте, Ч. Дарвин, И. Кант, А. Шопенгауэр, А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев, Микеланджело Буонарроти, Р. ван Рейн, П. П. Рубенс, О. Ренуар, Л. ван Бетховен, Г. де Мопассан, И. С. Тургенев, А. А. Блок и т. д.

Иногда гениальность связывают с гомосексуальностью, аргументируя это многочисленными примерами гениев-гомосексуалистов (Микеланджело, О. Уайльд, П. И. Чайковский, Ж. Кокто, многие музыканты). Не вызывает сомнения и наличие разнообразных сексуальных проблем многих гениальных мыслителей и философов. Хотя Микеланджело, к примеру, говорил, что искусство заменяет ему жену, считать гомосексуальность определяющим свойством гениальности нельзя, поскольку имеется гораздо большее число примеров гениев, не обладающих гомосексуальными признаками. Вместе с тем, обращено внимание на то, что лишь у трети писателей браки имеют стабильный характер (зато браки устойчивы у 83 % ученых), а у скульпторов и художников отмечен повышенный «сексооборот». Одаренные женщины также часто страдают психосексуальными проблемами (Шарлотта Бронте, Жорж Санд, Вирджиния Вулф).

При осмыслении феномена гениальности уместнее говорить о «размытости» пола или о присутствии женских черт (таких, как эмоциональность, чрезвычайная впечатлительность) у одаренных мужчин, и мужских — у женщин; еще — об отсутствии доминирования типичных черт своего пола у гениальных мужчин и женщин.

В психологии различают интеллектуальную и творческую одаренность. Интеллектуальная одаренность характеризуется повышенной способностью к обучению, энциклопедичностью знаний, логичностью построений. В этой книге меня будут больше интересовать творцы, отличающиеся, главным образом, нестандартностью мышления и не принимающие общепринятых

знаний на веру. У них не только иначе устроен мозг, но и сама их личность, как правило, нестандартна.

Естественно, когда человек намного упреждает время, это накладывает отпечаток на его личностные качества. Не вникая в психологические механизмы такого влияния, скажу лишь, что «непризнанность» может быть конформистской реакцией на «трудность» — и не только понимания, но и — характера, непривычного образа жизни, поведения, просто психических отклонений. Впрочем, это не оправдывает «человечество» перед Гением.

Гениальность и скромность несовместимы, потому что человек, торящий новые пути, не может не сознавать их новизны. Именно поэтому Ф. Ницше называл «Так говорил Заратустра» глубочайшей книгой мира, а творцы квантовой механики исходили из универсальности новой дисциплины. Гениальность вообще сродни универсальности, потому что гений всеяден, для него всё в мире интересно и близко: гениальный человек пытается включить в себя всю Вселенную. По словам О. Вейнингера, вся полнота мира, хаос и космос живут у него в душе. «Гениальным можно назвать человека, который находится в сознательной связи с мировым единством. Истинно божественное в человеке — это и есть гениальность». И так далее он считает:

> «…Гениальность никогда не бывает завершенным фактом, так как она есть внутренний императив. Гениальный человек не употребляет по отношению к себе эпитета «гений», потому что гениальность не есть полное осуществление идеи человека, и высшая нравственность, стало быть, — долг каждого. Утверждая в себе вселенность, человек становится гением. Взяв на себя гениальность, гениальные люди приобщаются к величайшему блаженству и величайшему несчастью… Если бы, однако, люди, которым титул гения кажется соблазнительным, поняли, что они должны были б взять на себя, что гениальность и универсальная ответственность — однозначащи, то большая часть желающих приобрести гениальность отказалась бы от нее».

С психологических позиций гениальность является не нормой, а психической аномалией, опасным отклонением, можно даже сказать — ошибкой природы. З. Фрейд объяснял гениальность сублимацией неудовлетворенных желаний,

трансформацией глубинных влечений в неистовую тягу к новизне (неофилия). Такая сублимация трансформируется в энергию творческого поиска. В эссе «Леонардо да Винчи. Воспоминания детства» Фрейд констатировал, что все аффекты Леонардо да Винчи были подчинены исследовательской страсти:

> «На самом деле, Леонардо не был бесстрастен; он не лишен был этой божественной искры, которая есть прямой или косвенный двигатель всех дел человеческих. Но он превратил свои страсти в одну страсть к исследованию; он предавался исследованию с той усидчивостью, постоянством, углубленностью, которые могут исходить только из страсти, и на высоте духовного напряжения достигнув знания, дает он разразиться долго сдерживаемому аффекту и потом свободно излиться…»

Согласно А. Адлеру, творческие достижения являются результатом действия механизма компенсации за действительные или мнимые недостатки: например, Л. ван Бетховен стал непревзойденным композитором по причине глухоты, концентрирующей его внимание на слуховом опыте и требующей интенсивного совершенствования.

А вот по мнению К. Г. Юнга, раскрытие тайн духовности, гениальности, глубинных связей произведений искусства не оставляет места для искусствоведения, превращает его в раздел психологии. Иными словами, факт творчества является «вещью в себе», и, следовательно, явлением непостижимым, недоступным, трансцендентным…

> «Творческий аспект жизни, находящий свое выражение в искусстве, ускользает от всех попыток рационального формулирования… Художественное творчество всегда будет ускользать от осмысления… Творческая способность подобно свободе воли, содержит некий секрет… Творческий человек — это загадка, которую мы тщетно пытаемся разгадать…»

Фактически К. Г. Юнг развивал идеи И. В. Гёте: «Всё, что создает гений, создает бессознательно, и никакое гениальное творение не может быть усовершенствовано простым размышлением».

По мнению И. К. Лафатера: «Кто замечает, воспринимает, созерцает, ощущает, мыслит, говорит, действует, создает, сочиняет, выражает, творит, сравнивает, разделяет, соединяет, рассуждает, угадывает, передает, думает так, как будто все это ему диктует или внушает некий дух, невидимое существо высшего рода, тот обладает гением, если же он делает всё это так, как будто он сам существо высшего рода, то он есть гений. Отличительный признак гения и всех дел его есть появление; как небесное видение не приходит, а является, не уходит, а исчезает, так и творения и деяния гения. Не выученное, не заимствованное, неподражаемое, Божественное — есть гений, вдохновение есть гений, называется гением у всех народов, во все времена и будет называться, пока люди мыслят, чувствуют и говорят».

С этой точки зрения гениальность — особое состояние «обожения», возникающее в момент вдохновенного творчества. Гениальность приоткрывает высшее проявление человеческой личности — то, что у человека общее с Богом.

Свидетельствует С. Цвейг: «Ибо из множества неразрешимых тайн мира самой глубокой и сокровенной остается тайна творчества. Здесь природа не терпит подслушивания… даже поэт или композитор — тот, кто сам переживает процесс поэтического, музыкального творчества, — не сможет впоследствии разъяснить тайну своего вдохновения. Как только творение завершено, художник уже ничего не может сказать о его возникновении, о его росте и становлении; никогда или почти никогда он не сможет объяснить, как из его возвышенных чувств родилась та или иная волшебная строка или из отдельных звуков мелодии, которые потом звучат века (статья С. Цвейга «Смысл и красота рукописей»).

Потрясенность, экзальтация, инакомирность гения делают его во всех отношениях человеком не от мира сего. Поэтическая строка Георга Тракля «Душа — чужестранка на этой Земле» прекрасно передает эти отличительные качества гения — его отрешенность, заброшенность, инакомирие, чужеродность.

Кстати, сама психика гениальности радикально отличается от психики повседневности (заурядности) хотя бы трактовкой греха: что для эвримена — позор, то для гения — ступень к Богу. «Падения» гения несопоставимы с падениями эвримена, даже если они одинаковы:

> «Только очень наивный человек будет считать критерием невинности и невиновности субъективное самоощущение. И напротив: критерием виновности —

самообвинения и покаяния. В реальности всё бывает как раз наоборот: подавляющее большинство распутных и греховных людей искренне не ощущают себя таковыми. Они блестяще оправдывают себя. Психика большинства (то есть вполне заурядных) людей строится из системы непрерывных самообманов, бессознательная цель которых — во что бы то ни стало сохранить высокую личностную самооценку, самоуважение, чувство своей социальной значительности, значимости и полноценности. Жизнь показывает, что «грешными», «распутными», «недостойными», глубоко страдающими по поводу своих пороков и несовершенств самоощущают себя чаще всего именно чистые, по всем сравнительным меркам целомудренные и возвышенные натуры (вспомним Б. Паскаля, Л. Толстого, С. Киркегора, Ф. Достоевского)… Ни один тиран, ни один активный участник террора, ни один сексуальный маньяк и насильник не считал себя чудовищем или монстром».

И. Ньютон добровольно лишил себя половой жизни и видел в поллюции тяжкий грех, Г. Мендель никогда не имел половых сношений, Оноре де Бальзак приходил в отчаяние от ночных поллюций, считая их потерей мозгового вещества. Можно говорить о полной сублимации секса творчеством у Канта, Бетховена, Киркегора, Ницше. Гениальность «приземляет» не столько быт, сколько секс. Здесь мы имеем все существующие варианты: гиперсексуальность (Гёте, Пушкин), гипосексуальность (Паскаль, Спиноза, Киркегор), гомосексуальность (Микеланджело, Чайковский, Жид, Кокто) и др. Но если гениальность стремится возвысить секс до уровня нового сознания (куртуазная поэзия, новый сладостный стиль, любовная лирика), то тирания снижает его до первобытно-племенного уровня (гарем, свальные «утехи» французских королей, сталинско-бериевский скотный двор).

Как и ясновидение, гениальность иногда пробуждается в результате сильного потрясения. Например, Константин Бальмонт, по собственному признанию, обрел ее после того, как, решив покончить с собой, выбросился из окна третьего этажа. Он остался жив, пролежал в постели год, но после этого у него случился «небывалый расцвет умственного возбуждения и жизнерадостности».

Эмиль Золя в 19 лет заболел и едва не умер от воспаления мозга: «Я часто думал, что эта болезнь оказала громадное

влияние на характер и всю мою дальнейшую жизнь, и, может быть, изменила самый мозг, даже повела к развитию известных талантов».

Ныне все большее признание получает идея гениальности как высшего проявления феномена медиумизма или «ченнелинга» — «создания канала» с высшими силами бытия. Творческий процесс гения проходит в так называемых измененных состояниях сознания, когда человек получает мистический доступ к «*иным мирам*» — информационному потоку из них. Гений способен как сознательно становиться каналом для информации, контролируя глубину своего транса, но это может происходить и помимо воли гения-проводника. Можно привести огромное количество примеров вестничества: ангелы-хранители и проводники великих художников, «голоса бытия» М. Хайдеггера, бессознательное творчество и т. п. Свидетельствует А. Мальро:

> «Художник — не источник вдохновения, а медиум, человек, обладающий способностью безошибочно чувствовать и находить то прекрасное, что уже существует в Божьем мире. К. Ясперс называл это драгоценное качество умением распознавать трансцендентные шифры бытия. Кистью по холсту или пером по бумаге водит не художник, а Бог. Гениальный композитор не создает великую симфонию, ибо она уже существует — он обнаруживает ее в бесчисленном сочетании звуков. То же относится к скульптору, отсекающему от глыбы лишнее, к поэту, который просто составляет слова, но составляет их правильно, единственно возможным образом, и, соединенные именно в такой, продиктованной свыше последовательности, они обретают не только прекрасную форму, но еще смысл, иногда удивляющий глубиной самого поэта. Не секрет, что лучшие стихи великих поэтов часто умнее своих творцов… Чему удивляться, если вдохновение принадлежит не писателю, а иной, более высокой инстанции?»

В 1907 году американец Ф. Л. Томпсон рассказал профессору Джеймсу Г. Хизлопу, возглавлявшему в то время Американское общество психиатров, что совершенно внезапно обрел неукротимую способность рисовать. Беспокоило его то, что он не выбирает сюжеты своих картин и не помнит процесс рисования, а кто-то делает это за него: во время работы с ним случаются

частые обмороки, а приходя в сознание, он обнаруживает, что картина уже завершена. Ф. Л. Томпсону удалось установить, что он творит под воздействием известного пейзажиста Р. С. Гиффорда, с которым встречался лишь однажды. Больше всего его поразило то, что живописец скончался летом 1905 года, и именно с этого времени у него появилась аномальная тяга к творчеству. Психиатр засвидетельствовал отсутствие каких-либо психических отклонений у Томпсона, мастерство которого со временем совершенствовалось.

Уникальная способность Луиса Гаспаретто, Марии Гертруды Коэльо и других медиумов *бессознательно* (в состоянии глубокого транса) воспроизводить стиль и сюжеты великих художников задокументирована авторитетными комиссиями ученых. К этому можно прибавить многочисленные признания пророков и гениев о записи слышимых ими голосов. Наиболее яркие библейские примеры — Моисей, пророки Израиля, откровения Иоанна…

К Платону восходит идея гениальности как иррационального вдохновения, «озарения свыше», «божественного наития». Платон утверждал, что «бред совсем не есть болезнь, а, напротив, величайшее из благ, даруемых нам богами». Под влиянием священного бреда дельфийские и додонские прорицательницы предсказывали будущее гражданам Греции…

Подобную точку зрения разделяли столь разные люди, как Демокрит, Паскаль, Руссо, Гоген, Гейне… Она подкреплялась и анализом жизненных итогов многих великих людей, действительно не выдержавших испытания бременем гениальности и тронувшихся рассудком.

Аристотель отмечал, что знаменитые поэты, политики и художники часто были меланхоликами, помешанными или мизантропами, а Демокрит вообще не считал истинным поэтом человека, находящегося в здравом уме.

Согласно А. Шефтсбери, гений творит подобно могучей силе природы; в отличие от подражателя, его создания неповторимы и оригинальны.

И. Кант видел в гении великий дар природы, реализацию «прирожденных задатков души», через которые природа задает правила искусству. Поэтому гений способен создавать то, чему нельзя научиться, а само его творчество во многом носит сокровенный и бессознательный характер. В отличие от ученого, ни один великий художник не может сказать, как возникают и сочетаются в его сознании полные фантазии и вместе с тем глубокие идеи, потому что сам он этого не знает и, следовательно, не может научить этому другого.

Ф. Шеллинг, развивая мысли И. Канта, считая, что

гениальность присутствует там, где идея целого предшествует идеям отдельных частей — как это имеет место при создании произведений искусства. Ф. Шеллинг определил призвание гения как снятие противоречия между конечным и бесконечным, частью и целым.

Ф. Шиллер уподоблял гениальность «наивности» — инстинктивному следованию безыскусственной природе или способности к непредвзятому постижению мира. Гений творит не по формальным принципам, а по наитию, по внушению самой природы, поэтому высшее искусство — безыскусно, и все гениальные произведения искусства рано или поздно становятся общедоступными.

Жан Поль Рихтер сравнивал гениальный вкус с совестью, считая, что нравственная совесть не позволяет возобладать эгоистическому чувству и личному интересу: эстетический вкус позволяет человеку оставаться незаинтересованным в восприятии прекрасного. Следствием незаинтересованного благорасположения является антиномия вкуса. С одной стороны, удовольствие от созерцания прекрасного чувство всегда субъективное. Но с другой стороны, их незаинтересованность придает им сверхиндивидуальный, надличностный характер, некоторую общезначимость.

Гений получает удовольствие не от цели, а от средств, не от результата, а от предвкушения, не от обладания, а от стремления, подсознательно ощущая, что завершенность тождественна концу. Для гения абстракции и построения ума гораздо важнее «очевидности» жизни. Только порвав с ними, гений может войти в «*иные миры*», открыть новые измерения, проникнуть в суть людей и вещей.

Как говорил Иосиф Бродский, поэту нужен идеальный читатель, только где же его взять? Оттого поэт и пишет для гипотетического alter ego.

Возможной причиной гениальности, по мнению ряда ученых (Г. Селье, Г. Саймон, В. П. Эфроимсон, П. К. Анохин, Н. П. Дубинин, В. Пекелис и др.), являются гигантские, но не используемые резервы «нормального» человеческого мозга. Иными словами, все люди наделены природой неограниченным умственным потенциалом, но обычный мозг использует ничтожную долю своей потенции. Следует понимать, что дело даже не в механизмах, «включающих» полный потенциал сознания гения, но в том, что творчество — это мышление в условиях неопределенности, в которых люди вынуждены делать выбор, включающий компонент риска. По Г. Саймону, человек принципиально не способен охватить всю многогранность

реальности, и его выбор неизменно определяется степенью прозрения, иррационального «схватывания», мистического прорыва. У меня нет никаких сомнений в том, что рационализация гениальности практически невозможна и что сам этот феномен выходит за рамки однофакторности или простых решений. Свидетельством тому является провал идеи американского бизнесмена Роберта Грэхема по созданию «фабрики гениев» за счет использования искусственного оплодотворения доноров спермой выдающихся людей. Как выяснилось, дети, родившиеся в такого рода евгенических опытах, ничем не отличались от своих сверстников. Наследственность — наследственностью, но, как давно подмечено, на детях гениев природа отдыхает…

Немного о личностных особенностях гения. Обдумывая что-либо, многие творческие личности искусственно вызывают прилив крови к голове. Фридрих Шиллер ставил ноги в лед, Джон Мильтон и Рене Декарт опрокидывались головой на диван, Жан Жак Руссо обдумывал свои произведения под ярким полуденным солнцем, Джоаккино Россини — лежа в постели, Готфрид Вильгельм Лейбниц мыслил только в горизонтальном положении.

У А. Н. Скрябина вдохновению всегда предшествовал приступ истерии. Припадок часто длился всю ночь, а утром он приходил в себя и начинал записывать музыку.

Вновь услышанные музыкальные фразы Гектор Берлиоз переживал как резкую смену настроения — от подъема до пароксизма: «Мне кажется, что душа моя расширяется; я испытываю неземное блаженство, душевные переживания порождают вскоре странное волнение в крови, пульс начинает биться сильнее… затем происходит болезненное сокращение мускулов, дрожь во всех членах, полное онемение рук и ног, частичный паралич лицевых и слуховых нервов, я ничего не вижу, плохо слышу… Головокружение… Отчасти потеря сознания».

А. С. Даргомыжский следующим образом описывал свои ощущения во время написания «Каменного гостя»: «При нервическом моем состоянии у меня расходилась творческая жилка, как бывало в молодости. Это, в самом деле, странное явление: сидя за фортепьяно, больной и сгорбленный, я в пять дней продвинул моего “Каменного гостя”, как здоровый и в два месяца бы не продвинул».

Рихард Вагнер во время сочинения музыки раскладывал на стульях и на мебели куски яркой шелковой материи и периодически ощупывал их. Кроме того, он окружал себя пышной роскошью — это давало ему внешний импульс к композиции. Болезнь Вагнера, сопровождавшаяся физическим и нервным

истощением, вызвала у композитора творческий прилив. Прелюдию к драме «Золото Рейна» он написал в сумеречном состоянии.

Вальтер Скотт надиктовал своего «Айвенго» в состоянии транса, а когда тот кончился, не мог вспомнить ничего, за исключением основной идеи, продуманной ранее.

Иоганн Вольфганг Гёте мешал писать скрип пера и брызги чернил, поэтому он предпочитал карандаш.

У Фридриха Шиллера «приступы» творчества вызывали гнилые яблоки на столе.

Виктор Гюго не мог работать, не имея перед собой своей бронзовой собачки.

Эмиль Золя на время работы привязывал себя к стулу.

Шарль Луи де Монтескьё перед тем как сесть писать, надевал свежие манжеты.

И. С. Тургенева подстегивала бессонница.

Иосиф Гайдн возбуждал себя блестящим предметом, рассматривая алмаз на кольце своего пальца. Без этого кольца музыка к нему не приходила.

Генрих Гейне возбуждал поэтический дар музыкой, Вальтер Скотт предпочитал работать в окружении детей, играющих в шумные игры, а вот П. И. Чайковскому для работы были необходимы уединение и тишина. Подобным образом Альфред Мюссе слагал стихи в полном одиночестве и при торжественных свечах: он заранее накрывал стол для себя и воображаемой женщины, которая должна была вот-вот прийти и разделить с ним ужин.

Поэт и композитор Эрнст Теодор Амадей Гофман часто творил в состоянии алкогольного опьянения. Он даже изобрел свои «элексиры творчества» — различные смеси из алкогольных напитков, вызывающие «приступ» энтузиазма.

Шарль Бодлер и Ги де Мопассан исследовали влияние на творческий процесс наркотиков, и творец «Цветов зла» подробно описал свои ощущения. Действие эфира Мопассан описывает так: «То не сон, не грезы, не болезненные видения, то — необыкновенное обострение мышления, новая манера видеть вещи, судить и оценивать жизнь, сопровождаемое полной уверенностью в том, что эта манера и есть истинная».

Трудоголия, самосожжение гения очень часто являются для него спасением от жизни, от ее опасностей и невзгод. Подвижничество — внутренняя потребность великого человека, не требующая вознаграждения. Не случайно Винсент Ван Гог видел в своей работе «громоотвод», а Фридрих Гёльдерлин — дар Божий, создающий и хранящий человека…

Но слишком трудно этот дар вместить,
Ведь если бы Дарящий не скупился,
Давно благословенный Им очаг
Наш кров и стены в пепел обратил.

Да, нужна недюжинная сила, дабы воспринять и снести этот дар: «Не всегда ведь вместится в слабом сосуде дар Божий, иногда лишь снести может его человек». Мне представляется, в этой мудрости и заключается разгадка феномена человеческой гениальности. И многие художники могут внутренне почувствовать, что эти слова И. Х. Ф. Гёльдерлина обращены именно к ним:

В снах утра и в бездне вечерней
Лови, что шепнет тебе Рок,
И помни: от века из терний
Поэта заветный венок.

Гениальность как богоприсутствие

Гений — уста Бога.

И. Гарин

Творчество человека — продолжение миротворения, важнейшая форма реализации его божественных сил. Человек-творец есть продолжатель и соучастник Божьего творчества. Как писал П. Флоренский, если есть «Троица» Рублева, значит есть Бог. С возникновением человека начинается новый этап эволюции — творческое участие творения в мировом деле Творца, именуемое историей, культурой, искусством, восхождением духа. Как и мистика, гениальное творчество есть глубина и вершина духовной жизни, соединительное звено между небом и землей, способ прикосновения к божественной тайне. Иными словами, природа гения божественна, сопричастна Абсолюту или Мировому Духу. Рождение Бога в человеческой душе есть подлинное рождение человека. Рождение Бога в человеческой душе есть движение от Бога к человеку, когда Бог нисходит в душу человеческую.

Святые книги всех религий не случайно называют боговдохновенными: скажем, Священное Писание интерпретируют как текст, продиктованный Богом, где каждая фраза в буквальном смысле дана свыше. Будучи Словом Божиим, Библия в то же время является и словом человеческим, голосом тех душ, которые пережили высший опыт богоприсутствия. В притчах, пророчествах и псалмах священные авторы стремились выразить тайну этого опыта доступными им средствами.

Уже древние греки и римляне видели в гении высшее существо, общающееся с богами. У эллинов гений олицетворял полноту душевных сил и пророческое начало. Можно говорить о делегировании человеку части творческой силы Бога — не потому ли столь часто решаемые человеком задачи превосходят его персональные творческие способности? Не потому ли о человеке иногда говорят как о «лирическом» творении Бога, в котором Бог хочет «высказать» Себя?[17]

Согласно апостолу Павлу, гений, одаренный творческой свободой и реализующий Бога в себе, всецело обращен к высшему промыслу, к небу, к Творцу. Он, так сказать, соучастник божественного процесса, творящий в «восьмой день».

Как проявление Бога в человеке, гениальность онтологически

непознаваема: мы можем видеть ее внешние проявления, но не глубинную сущность. Иначе говоря, природа гения уходит за горизонт нашего познания, как это случается со всем божественным в мире. Вообще, существует некий тотальный принцип определенности, согласно которому, сосредотачиваясь на одной стороне чего бы то ни было, мы затуманиваем все остальные.

Идея творчества как богоприсутствия принадлежит Блаженному Августину: в последней глубине единственная положительная творческая сила есть Бог, и человек, лишенный связи с небом — совершенно бессилен. Фома Аквинский несколько изменил это соотношение, сделав его более естественным, двуединым: «Мы должны молиться, как если бы всё зависело от Бога; мы должны действовать, как если бы всё зависело от нас самих».

Антропный принцип, согласно которому возникновение Наблюдателя в процессе эволюции заложено изначально Богом, является основным принципом мистики, согласно которому Бог являет себя человеку в откровении, когда приходит время достичь его. Человек создан в процессе эволюции для открытия Бога — очень ясно по этому поводу высказался Якоб Бёме в своей космографии: «Весь этот мир — большое чудо, невозможно было ангелам познать его. Поэтому и подвиглась природа Отца к сотворению существа, чтобы смысл великого чуда открылся, и тогда его узнают в вечности ангелы и люди, и *всё это было в Его намерении*».

«Глубинное основание Бога» уходит в сокровенную темноту души. Когда Я. Бёме однажды опросили, как можно понять эти бездны, он сослался на апостола Павла: «Дух исследует все вещи, равно и глубины Божества». В заключительной главе его «Утренней зари» слова о душе человека звучат так, словно она суть «маленький бог в большом неизмеримом Боге». Вот как сам Бёме объяснял свой неожиданный дар писателя и своеобразие своего литературного творчества: «Бог дал мне знание. Не я, которое есмь Я, знает это, но знает это Бог во мне».

Иными словами, человек — орган познания Божества, служащий постижению творения и в нем Творца. Аналогичная мысль обнаруживается у большинства мистиков. Например, Ипполит Римский, живший во II веке, писал: «Начало завершения — это познание человека, познание же Бога — это достигнутое завершение». Еще одна важная идея — сопряженность божественной любви и познавательной способности человека. Бог есть любовь — поэтому «воля Бога записана в нашем сердце».

Бог нисходит к нам постоянно, независимо от того, осознаем

мы это или нет; и Он нуждается как в нашей активности, так и в плодах этой активности, которая разворачивается таким образом, что ни активность никогда не мешает плодотворности покоя, ни плодотворность покоя — активности, а они лишь усиливают друг друга. И это — причина того, что обращенный внутрь себя, созерцательный человек проживает свою жизнь в соответствии с этими двумя путями, в покое и в трудах. И в том и в другом этот человек пребывает полностью, но каждый по-своему, индивидуально неповторимо, полностью пребывая в Боге, в добродетельности своей, исполненный покоя плодотворности, и в то же время, полностью пребывая в самом себе в добродетельности своей деятельной любви.

Рисуя путь мистика ко вратам Града Божьего, Я. Рейсбрук ставит свободный дух над здравым смыслом и просветление (Вечное Сияние) над разумом: Бог открывает себя в «самой сокровенной сущности души, где силы души преобладают над разумом и где в своей простоте они и претерпевают божественную трансформацию»: «Когда любовь несет нас выше всех вещей и за пределы их, выше чем в свет, в Божественную Тьму, в которой мы подвергаемся воздействию Вечного Слова, которое является образом Отца, и преображаемся им; и подобно тому, как воздух пронизывается солнцем, так мы в бездеятельности духа обретаем Непостижимый Свет, обнимающий нас и пронизывающий нас. И этот Свет является не чем иным, как бесконечным смотрением и видением. Мы наблюдаем то, что мы есть, а мы есть то, что мы наблюдаем, поскольку наша мысль, жизнь и бытие возвышаются в простоте и делают нас едиными с Истиной, которая и есть Бог».

Майстер Экхарт, раскрывая содержание мистического опыта и говоря о соотношении между Богом и человеком, окончательно преодолевает различие между Творцом и творением: «Бог есть, если есть человек. Когда исчезает человек, исчезает и Бог. Сам Творец возникает или проявляется вместе с творением. Это и есть теогонический процесс, идущий в божественной Бездонности». «Бог не желает от тебя ничего большего, как чтобы ты вышел из себя самого, поскольку ты тварь, и дал бы Богу быть в тебе Богом».

«Бог обязан действовать, обязан излить Себя в тебя, как только Он увидит, что ты к этому готов». «Ведь мы, люди, имеем одну книгу, которая ведет нас к Богу. У каждого она внутри него, и представляет она бесценное Имя Бога. Ее буквы — это пламя Его любви, которую Он в бесценном Имени Иисуса открывает нам в Своем сердце. Читай эти буквы в своем сердце и духе, и с тебя довольно этой книги. Все писания детей Бога направляют тебя к

этой книге, потому что в ней заключены все сокровища мудрости… Эта книга — «Христос в тебе».

Для того чтобы Бог стал могучим двигателем души, Он, по словам М. Экхарта, «должен снова и снова рождаться в душе». Наверное, потому «Христос родился, родится и будет родиться»… Чтобы измерить душу, нам придется измерить Бога, поскольку Первооснова Бога и Первооснова души одна и та же.

Мистическое единство М. Экхарт понимал в том смысле, что всё земное буквально «напичкано небесным», что Бог, как о том писал еще Плотин, «не есть внешнее по отношению к чему бы то ни было, но присутствует во всех вещах…» Если Бог — во всем и в некотором смысле есть всё, то Его можно обнаружить в самом себе. «И если ты родился в Боге, то и внутри тебя (в круге твоей жизни) присутствует нераздельное Сердце Бога».

М. Экхарт, возможно впервые, намекает на существование связи Божественной реальности с высокими уровнями ви, дения, то есть сознания человека, и говорит о преобразующей роли этого уровня сознания: «Душа, отдающаяся внутреннему просветлению, познает в себе не только то, чем она была до просветления; но она познает и то, чем она становится через это просветление». Низшее (животное) сознание человека несет в себе зло безбожной жизни, высшее (божественное) сознание несет в себе катарсис. Вот почему «человеку, пребывающему в Божьей воле, невозможно совершить злодеяние». «Бог в тебе», среди прочего, означает приоритет духовного начала, обретение внутреннего света, преодоление животности, отказ человека подчиняться низшим стихиям во имя торжества высших.

Творчество — процесс целостный, в нем проявляется человеческое двуединство: человек — необходимое и достаточное условие для реализации, проявления, «материализации» Божественной мощи. Творчество есть прорыв богосродного и богослитного слоя человеческой души, демонстрация присутствия Творца в твари — чего-то безусловного, абсолютного, вечного, надмирного, наделяющего продукты этого творчества всеми перечисленными качествами.

Творя, самовыражаясь, гений, художник меньше всего думает о самом себе — ему дано выразить не просто свои душевные переживания, но некое глубинное сокровище, нечто, присутствующее в сокровенной глубине его души. Плоды творчества появляются из «вдохновения» — могучей, таинственной и невыразимой силы, понуждающей художника творить вопреки всему, «несмотря ни на что». Можно говорить об этом вдохновении как о благодати, данной творцу, как о присутствии Бога в человеке.

Божественный, творческий ум является причиной существования мира, а человек — «мост изобилия», соединяющий творение и Бога. Творчество человека — продолжение Божественного[18]. Если есть область, где исключительная роль творческой индивидуальности наиболее бесспорна и очевидна, писал С. Булгаков, то это та, где действует вдохновение, неведомым, поистине магическим путем озаряющее человека[19].

Олдос Хаксли как-то сказал, что западная религия пытается «познать» Бога, тогда как адепты восточной сами пытаются «быть» Богом. В Индии никогда не побьют камнями сказавшего «Я — Бог», а скорее всего поверят ему. Индийские аватары — это боги во плоти, вызывающие всеобщее почитание и поклонение. Ибо кто не стал Богом, не может почитать, прославлять Творца, тем более Его познать. Потому-то величайшее счастье — носить Бога в себе.

Я так же велик, как Бог,
Он так же мал, как и я.
Не могу я быть ниже Его,
Он не может быть выше меня.

Даже причуды самозванных богов, нелепость этих причуд здесь рассматриваются не как признак юродивости, но как способ разбудить конформистские, «машинные» умы окружающих, разрушить их механическое реагирование.

Искусство является мощным стимулятором и возбудителем мистических переживаний: не только великие поэты, художники или музыканты творят в экстазе, но заряд, духовная иррадиация их произведений столь велики, что на протяжении веков и тысячелетий порождают ответные эмоции у читателей, зрителей и слушателей, позволяя им испытать чувство слияния с источником этих творений. Монументальные средневековые соборы Европы, мусульманские мечети, Тадж-Махал, индуистские, буддийские, исламские и бахаистские храмы, потрясающие верующих своей божественной красотой, — не просто свидетельства человеческой гениальности, но источники таких переживаний. Иными словами, искусство возникает в результате «встреч с Богом» и само ведет к «новым встречам».

Главная тайна и сокровенное таинство творчества — Бог в человеке, отгадка Божьей идеи в себе, экстатическое подвижничество во имя реализации этой идеи. Таким был Иисус Христос, таков подлинный род Христов — армада гениальных подвижников и творцов всех времен и народов. Высшая

антропология является христологией, ибо в творческом начале человека проявляются те же свойства, что и в подвижничестве величайшего из божественных посланцев.

Духовидению Данте, его «Божественной комедии» предшествовал огромный опыт основателей религии, позволивший им пережить не только чудо «предстояния» перед Богом, но важнейшие культуротворческие чувства, определившие эволюцию мистики, религии, этики и эстетики.

Увы, в мире слишком мало личностей, претерпевших мутацию сознания, вышедших на верхние уровни существования, достигших мистического просветления, — именно эти немногие ведут за собой человечество, изменяют его сознание, творят духовную культуру. Как показывает исторический опыт, только эти немногие способны пробудить человечество к истине. Естественно, здесь речь идет не о законах природы или причинности, а о высших уровнях гениального сознания, на которые мистики ориентируют человечество, изначально вожделеющее к материи.

Творчество всегда направлено к тому, что выше человека. Это не обязательно спасение души, искупление греха или дума о Боге[20], но это всегда проявление высшей, божественной жизни духа, реализация божественной потенции, соучастие в миротворении и миропознании.

Творчество гения — соучастие в творении мира и ощущение присутствия Бога в художнике. Согласно религии, которую я исповедую, Бог является в мир через каждого из нас, и все различия между людьми определяются мерой богоприсутствия и глубиной богореализации. Но если Бог в нас, то мы владеем и частицей его Слова, то есть способностью творить Мир-Текст, который открывает *иные миры.*

Джордж Рассел в «Свече ви, дения» очень точно выразил собственные визионерские переживания, или, как он говорил, «отражения личности»: «В душе возникают окна, через которые можно увидеть образы, сотворенные не человеческим, но Божественным воображением». Я уверен в том, что великие творения человека возникают именно в таких пограничных состояниях сознания, когда художник вдруг ощущает себя послушным орудием в руках Божественной Силы, становится устами Бога, и это чувство задокументировано многими гениальными творцами.

Озарение, нисходящее на величайших учителей человечества — Будду, Моисея, Христа — является приоритетным условием возникновения духовных движений, охватывающих затем большую часть человечества. Без просветления гениальных и

харизматических пророков не было бы великих религий — буддизма, иудаизма, христианства, ислама. Озарение — необходимое условие любого духовного прорыва, в том числе научного или художественного: истина, в которую поверят миллионы, сначала вспыхивает в сознании одного и лишь со временем покоряет мир. Харизмы Единственного хватает на всех!

Сказанное полностью относится к гениальным художникам и поэтам. Озарение является, в сущности, декларацией необходимости инсайта для тех преобразователей мира, которые затем поведут за собой человечество или значительную его часть на протяжении сотен и тысяч лет. Просветление, озарение, экстаз — состояния, которое пережили не только великие пророки и творцы религий. Без этого невозможно появление божественной поэзии, музыки, величайших книг, написанных людьми — от «Града Божьего» и «Исповеди» Блаженного Августина до творений Д. Джойса и Т. С. Элиота.

При всей невыразимости мистического опыта, практически все вершинные произведения человеческого гения буквально пронизаны символами «*иного*» — Данте, Донн, Гонгора, Блейк, Гёте… Символы — мосты между реальным миром и миром идей, между плотью и духом, между жизнью и смертью. Они во многом сродны с эйдосами Платона. Символы — это язык, на котором Бог говорит с человеком.

Цель искусства — создание символов, облегчающих проникновение в глубины человеческие, в донные срезы существования, в недра бессознательного, где, собственно, происходит всё самое главное в жизни человека. Художник — спелеолог человеческих душ, в которых изредка встречается с Богом. У М. Хайдеггера мысль о божественности поэзии выражена следующим образом: «Поэтически проживать» означает находиться в присутствии богов и быть затронутым близостью сущности вещей.

Гений располагает эйдосы-символы в новом порядке, делает платоновское «припоминание» неистощимым источником творчества, считая Мировую Память и коллективное бессознательное своей собственностью. Коллективное бессознательное — открытость человеческого сознания трансцендентным ценностям и переживаниям[21]. Живое присутствие всего существующего в собственной душе, активное воображение, дар второго зрения, способность видеть невидимое — всё это неотъемлемые качества гениальности.

Сказанное в полной мере относится и к науке. «Открытие в науке, — писал А. Эйнштейн, — совершается отнюдь не логическим путем; в логическую форму оно облекается лишь

впоследствии, в ходе изложения. Открытие, даже самое маленькое, — всегда озарение. Результат приходит извне и так неожиданно, как если бы кто-то подсказал его». Кстати, категория «непостижимого» играла большую роль в научном творчестве самого Эйнштейна, и хотя он никогда не писал о своем опыте расширения сознания, некоторые его идеи действительно являются озарениями, возникшими в холотропных состояниях озарения.

Гениальные произведения, за редкими исключениями, создаются людьми, испытавшими визионерские переживания, или содержат в себе сверхъестественную силу, воздействующую на сознание людей через сотни и тысячи лет после их создания. Восхищение, которое рождается в нас от поэзии Данте, полотен Рублева или «Джоконды» Леонардо да Винчи, мистично по своей природе: сама по себе красота не может нести в себе такой заряд энергии, который поистине неисчерпаем. Ибо искусство, мастерство — божественный дар, питаемый глубочайшими переживаниями, которые сохраняются и иррадиируют вечно.

Мистические феномены сродни символическим образам искусства, галлюцинациям музыкантов и поэтов, способам передачи поверхностному сознанию глубинных движений Мировой Души. Они являются визионерскими переживаниями, возникающими на самых высоких уровнях сознания. Как художественное полотно рождается не столько движением кисти, сколько сокровенным взаимодействием творящего гения с внутренней красотой истины, так мистическое видение — Небесной Афродиты у Плотина, Вечной Мудрости у Сузо, образа Христа у святой Терезы, персонажей пророческих книг у Блейка, Софии у В. Соловьева — связано со способностями высшего сознания соприкасаться с Божественной Мудростью, Космическим Разумом или Всепорождающей Пустотой. «В артистических натурах состояние мечтательности легко проявляется посредством видений: мысль как бы воплощается в образную, звуковую или ритмическую структуру».

Автоматическое письмо, с помощью которого Иоанн Богослов творил Апокалипсис или Екатерина Сиенская экстатический «Диалог», ничем не отличается от творческих методов поэтов и музыкантов пушкинского и моцартовского типа, изливающих божественное слово или божественные звуки. Мышление, чувства и желания человека — это его связи с Космическим Разумом, отражением которого являются наши мысли и интуиции. Р. Штейнер называл это Мировым круговоротом духа, нашей глубинной обращенностью к Богу.

Согласно антропософии, человек является носителем

сокровенных духовных сил, причем «всё тело человека построено так, что в органе духа, в мозгу, оно находит свой венец». Понять строение человеческого мозга можно лишь в связи с его функцией — быть орудием высшего духа. Физическое тело временно, дух же вечен, принадлежит «иному», сверхчувственному миру и подчиняется закону метемпсихоза. В человеке он проявляется с помощью физических механизмов мозга. Человеческая природа, по Р. Штейнеру, имеет чувственную и сверхчувственную стороны, и цель его медитативной практики и сосредоточения — узреть в себе высшее существо, способное войти в контакт с мировым Целым. В этом и заключается сущность гениального творчества.

Бессловесность творческого акта состоит в способности достигать единения с Высшим, а не рассуждать о нем. Главная отличительная черта творца — быть, а не знать: быть в мистическом состоянии, а не разглагольствовать о нем. Мистик, — свидетельствует великий поэт Сан Хуан де ла Крус, — вступает в контакт с Божественным и таким образом чувствует и ощущает Самого Бога. Выражение этих чувств и ощущений вторично по отношению с ними самими.

У. Б. Йитс считал, что границы человеческой памяти подвижны и что наши воспоминания — часть одной Великой Памяти, памяти самой Природы. Как уже отмечалось, Великое Сознание и Великая Память могут быть выявлены через символы. Великая Память — это и хранилище платоновского анемнезиса, божественных истоков души, и путь в *иные миры*, и «связь времен» и — одновременно — источник юнговских архетипов, унаследованных «идей», архаических образов коллективной человеческой памяти, совокупного бессознательного.

К. Г. Юнг считал, что архетипы — это символы мифа, повторяющиеся образы, художник же — выразитель «архаического бессознательного», становящийся гениальным именно в моменты своих откровений. Архетипы К. Г. Юнга и Великая Память У. Б. Йитса — «образы Божия внутри нас», знаки культуры, то, что делает искусство содержательным, а художника — сверхчутким к голосам бытия. На архетипах и Великой Памяти зиждется власть великих художников над чувствами и умами людей. Благодаря большой глубине залегания коллективное бессознательное мало подвержено влиянию среды и времени, то есть вневременно и общечеловечно. Оно — самое основательное в человеке, почти инстинкт, но инстинкт очеловеченный, одухотворенный.

Уильям Блейк проложил У. Б. Йитсу путь к символу как знаку сокровенного: «Аллегория, обращенная к интеллектуальным силам и в то же время скрытая от понимания, — вот мое

определение самой возвышенной поэзии».

«Здесь, как и там, поэзия — магическое творчество под диктовку демона; здесь, как и там, за явным значением слов слух улавливает изначальный орфический звук, прорывающийся из иных сфер; здесь, как и там, чуждая жизни, неведающая рука творит собственное, новое небо над сияющими звездами, молниями духа объятым хаосом и рождает собственный миф. Поэзия и рисунок Блейка в сумерках души становится пифической вестью: как жрица, опьяненная необычайными видениями над вещими парами дельфийского ущелья, судорожно бормочет слова глубин, так созидающий демон выбрасывает из погасшего кратера огненную лаву и сверкающие камни».

У Блейка У. Б. Йитс заимствовал концепцию «божественного искусства воображения» — поэтический принцип, согласно которому искатели сокровенного должны развивать свое воображение до сверхчувственного предела. Как и для Лоса поэзии, воображение, интуиция были для него главными инструментами поэтического познания, направляемыми самим Богом: «Бог становится таким, как мы, чтобы мы могли стать такими, как Он».

«Я ныне уверен, — писал У. Б. Йитс, выражая свою эстетическую программу, — что воображение владеет некоторыми способами выявления истины, которых рассудок начисто лишен». Для Йитса, как и для Блейка, поэтический гений обладает пророческим даром, наделен особой интуитивной чувствительностью, способностью проникать в сущность явлений жизни. Поэт, постигающий бесконечное, постигает Бога. Исаия у Блейка говорит: «Я не вижу Бога и не слышу Его, ибо мое физическое восприятие ограничено, но мой дух постигает бесконечное во всем».

Творческие озарения и экстазы присущи особым состояниям сознания, мистическим переживаниям — свидетельствам посещения Бога, того, что душа «пребывала в Боге и Бог в ней» (святая Тереза). Сам Иисус говорил книжникам: «Мое учение — не Мое, но Пославшего Меня», и — ученикам: «А слово Мое, которое вы слышите, — не Мое, но пославшего Меня Отца» и «Но Я не один, потому что Отец со Мною». Сын Благословения свидетельствует о своей истине: «Я услышал ее от Бога». Личный опыт — вот единственное достоверное свидетельство «единения» с Высшим, и его отсутствие доказывает только то, что сознание творца еще не подготовлено к экстазу, этому радостному ликованию, опьянению Бесконечным. Даже незадолго до казни Иисус дистанцируется от Бога: «Он (Отец) — Дух Истины, Он введет вас (учеников Иисуса после его смерти) во всю истину» и

«Молю, чтобы все едино были, как Ты, Отче, во Мне и Я в Тебе, чтобы и они (ученики) в нас были. Чтобы веровал мир, что Ты послал Меня».

Почти все великие поэты считают собственное творчество разновидностью автоматического письма — записями, которые они бессознательно делают по наитию свыше. Вот как об этом сказано в современной энциклопедии мистики: «Издревле существовало представление о боговдохновенности поэта, его посредничестве между миром божественным и человеческим. Платон в «Федре» говорит о некоем безумии, насылаемом Музами; оно «охватывает нежную и непорочную душу, пробуждает ее, заставляет выражать вакхический восторг в песнопениях и других видах творчества и, украшая несчетное множество деяний предков, воспитывает потомков. Кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых».

А. Мюссе писал о поэтическом творчестве, что оно не труд, но *вслушивание*, «словно бы кто-то неведомый нашептывает слова вам на ухо». У мистиков эта идея спонтанности и неуправляемости процессом творчества выражена еще ярче. Екатерина Сиенская диктовала свои «Диалоги» в состоянии экстатического транса. Тереза де Хесус уподобила свои труды болтовне попугая, что повторяет слова за хозяином, не понимая их смысла.

Мадам Гийон часто ощущала внезапное побуждение взяться за перо, противиться которому было невозможно. Слова и фразы, идеи и аргументы так и рвались из нее; одно из самых длинных ее сочинений было написано за полтора дня. «Я писала и видела, что пишу о вещах, которых не видела никогда; в откровении мне был дарован свет и понимание того, какая сокровищница знания и разумения, о которой я и не подозревала, заключена во мне». То же можно сказать о Елене Блаватской, отрицавшей авторство своих книг, надиктованных ей свыше. Нельзя снова не вспомнить У. Блейка, объявившего, что поэмы «Мильтон» и «Иерусалим» написаны им «непосредственно под диктовку… без всякого обдуманного намерения и даже против воли», а перед смертью — что творения его созданы его “небесными друзьями”».

Все большие художники, потрясаясь собственными откровениями, признавались себе и публике в том, что они только «голоса», что «через меня хочет быть», что «…было в сердце моем, как бы горящий огонь, и я истомился, удерживая его, и — не мог…», что «…не знаю сам, что буду петь, но только

песня зреет», что «полным тайны, загадочным, мистическим образом возникает из “художника” творение»: «тетрадь подставлена — струись!».

«Ходил я к поэтам и спрашивал у них, что именно они хотели сказать. И чуть ли не все присутствующие могли бы объяснить это лучше, чем они сами. Не мудростью могут они творить то, что они творят, а какою-то прирожденной способностью и в исступлении, подобно гадателям и прорицателям».

Очень ярко феномен «уст небес» выражен у Н. В. Гоголя. К собственному творчеству он относился как к раскрытию тайны, ему заповеданной: «Я ждал ответов, которые будут прямо от Бога». Н. В. Гоголь жил в экстатическом ожидании музы и в непрерывном страхе утраты божественной творческой силы. О роли вдохновения писали многие гении, но у Гоголя есть молитва о даре озарения, который ниспошлет ему Всевышний: «Молю тебя, жизнь души моей, мой Гений! О, не скрывай от меня! Пободрствуй надо мной в эту минуту и не отходи от меня… Я на коленях. Я у ног твоих! О, не разлучайся со мною! Живи на земле со мною хоть два часа каждый день, как прекрасный брат мой! Я совершу. Жизнь кипит во мне. Труды мои будут вдохновенны. Над ними будет веять недоступное земле божество!».

В одном из писем Гоголя я обнаружил душераздирающее признание: «Бог недаром отнял у меня на время силу и способность производить произведения искусства, чтобы я не стал произвольно выдумывать от себя…» Гоголь был абсолютно уверен в том, что всю жизнь находился под особым божественным покровительством: «Бог имеет обо мне особенное свое попечение»; «Чувствую, что не земная воля направляет путь мой»; «Кто-то незримый пишет передо мною могущественным пером», а когда Бог отвернулся от него…

Николай Гумилев, много размышлявший об истоках поэтического творчества, написал замечательное стихотворение, знаменующее собой ангельское присутствие даже в темном русском опыте:

Потомки Каина

Он не солгал нам, дух печально-строгий,
Принявший имя утренней звезды,
Когда сказал: «Не бойтесь Вышней мзды,
Вкусите плод и будете как боги».
Для юношей открылись все дороги,
Для старцев — все запретные труды,
Для девушек — янтарные плоды

И белые, как снег, единороги.
Но почему мы клонимся без сил,
Нам кажется, что кто-то нас забыл,
Нам ясен ужас древнего соблазна,
Когда случайно чья-нибудь рука
Две жердочки, две травки, два древка
Соединит на миг крестообразно?

Для русского сознания истина недоступна отдельному человеческому сознанию: в апофатике и исихии истина — божественная тайна, безмолвная беседа ангелов или заговорившее божественное молчание, которые гораздо важнее очевидных или логических доказательств. Часто говорят о чуде творчества, божественности искусства, даре Божьем. И действительно, на гениальном человеке лежит печать священности, знак богоприсутствия, причем речь идет не только о художнике, а о любой харизматической личности, будь то Жанна д'Арк, Ньютон, Швейцер, Ганди, Эйнштейн или мать Тереза. Я бы сказал так: всё, что делают люди прекрасного, в конечном счете божественно, чудесно, богоподобно.

Наряду с художественным вдохновением и автоматическим письмом, божественные силы человека иногда принимают совершенно неожиданные формы, такие, скажем, как «подсоединение» некоторых художников к мировой сокровищнице творчества и человеческих знаний, как возникновение таких феноменов, как ксеноглассия[22], кармическая память, яркие переживания различных событий и периодов истории, целительство, выход из настоящего времени, провидение.

По мнению С. Грофа, многие люди обладают уникальной способностью подключаться к источникам информации, находящимся далеко за пределами того, что, как общепризнанно, доступно человеку. Люди, пережившие подобный переход из внутреннего и индивидуального к внешнему и целостному, сравнивали его с графикой голландского художника Морица Эшера или рассуждали о «многомерной ленте Мёбиуса в переживании». Судя по всему, такой феномен «подсоединения» к Космическому Сознанию подтверждает базовый догмат некоторых эзотерических учений, таких как тантра, каббала или герметическая традиция, согласно которым каждый из нас является микрокосмом, чудесным образом содержащим в себе всю Вселенную. В мистических текстах это выражалось такими формулами, как «что вверху, то и внизу» или «что снаружи, то и

внутри».

Ярким примером указанного «подсоединения» является феномен ксеноглассии, спонтанного знания языков без их специального изучения. Кстати, впервые этот феномен описан в Библии. В «Деяниях святых Апостолов», 2–4, повествуется о чудесном событии, произошедшем в день Пятидесятницы 33 года н. э., вскоре после смерти и воскресения Иисуса. В этот день Бог излил Святой Дух на 120 христиан, собравшихся в Иерусалиме. Вот дословное описание финала указанного события: «И исполнились все Духа Святого, и начали говорить на иных языках, как Дух давал им провещевать».

Особняком стоит явление «подключения» одних людей к гениальности других. Вживание в другую личность иногда принимает потрясающие формы. Например, бразильский психолог и медиум Л. А. Гаспаретто в состоянии легкого транса способен писать картины в стиле художников разных стран мира с совершенно немыслимой скоростью и даже двумя руками одновременно. Установив «канал связи» с умершим мастером, он может создать до 25 полотен в час, писать в абсолютной темноте, ногой под столом и т. д., соблюдая при этом все тонкости цвета, стиля, композиции и формы покойных мастеров.

Подобно тому, как в мистике говорят о божественном озарении и темной ночи души, так в гениальном творчестве просматривается струя, идущая не от Бога, а от беса, что засвидетельствовано многими творцами, прокладывающими новые, неизведанные пути.

Я полностью отдаю себе отчет в том, что гениальность парадоксальным образом вмещает в себя все мыслимые и немыслимые противоречия, ибо склонна черпать правду из любых источников — от божественных до инфернальных. Потому-то мы видим признанных нами исключительно в лучах солнца, а непризнанных — оплеванными и побитыми камнями, как Сократ, Христос, Спиноза или Бёме.

Именно великие поэты декларировали, что нет произведения искусства без участия дьявола и что от присутствия беса рождается магическая сила стихов. Не потому ли «лучше свобода в преисподней, чем рабство в раю»? Не отсюда ли ощущение поэтов, что они…

…Часть силы той, что без числа
Творит добро, всему желая зла.

Бес в искусстве освобождает творца от категорических

императивов, от сусальности, фальши, лицемерия, «моральки», порой ставя гения болезни выше гения здоровья. Многие гении часто испытывают чувство «нечистой совести», «сатанинской щекотки», бездны под ногами. Но именно беззащитность перед полнотой бытия, амбивалентность подобных чувств подсказывают нам, что нравственность художника не в «моральке», но в полноте изображаемой жизни.

Друг мира, неба и людей,
Восторгов трезвых и печалей,
Брось эту книгу сатурналий,
Бесчинных оргий и скорбей!

Когда в риторике своей
Ты Сатане не подражаешь,
Брось! — Ты больным меня признаешь
Иль не поймешь ни слова в ней.

Но если ум твой в безднах бродит,
Ища обетованный рай,
Скорбит, зовет и не находит, —

Тогда… О брат! тогда читай
И братским чувством сожаленья
Откликнись на мои мучения!

Доминирующая мысль бодлеровского «Гимна Красоте» заключается в том, что добро и зло в равной мере способны породить прекрасное, что они открывают «врата Бесконечного», возвращают людям утраченный Рай.

Будь ты дитя небес иль порожденье ада,
Будь ты чудовище иль чистая мечта,
В тебе безвестная, ужасная отрада!
Ты отверзаешь нам к безбрежности врата.

Ты Бог иль Сатана? Ты Ангел иль Сирена?
Не все ль равно: лишь ты, царица Красота,
Освобождаешь мир от тягостного плена,
Шлешь благовония и звуки и цвета!

Кажется, Уильям Блейк сказал, что Мильтон писал в оковах об ангелах и Боге и свободно о дьяволе и аде — причина заключалась в том, что он был истинным поэтом и принадлежал партии Сатаны, сам того не сознавая. Только ли Мильтон? А сам Блейк? А Гёте? –

Что мне природа? Чем она ни будь,
Но черт ее соавтор, вот в чем суть.
Мы с жилкой творческой, мы род могучий,
Безумцы, бунтари.

Разве вторая часть «Фауста» не есть сакрализация Сатаны, бесовской мессы, ведьминского шабаша, сексуальной оргии, кровавого места казни еретиков? Впрочем, все поэтические литании Сатане ни в коей мере не носят богоборческого характера — это гимны гения собственной Свободе, Независимости, Надежде: Сатана поэтов — это тот, кто «вместе со Смертью, своей старой и верной любовницей, зачал Надежду — безумную прелесть!».

О мудрейший из Ангелов, дух без порока,
Тот же бог, но не чтимый, игралище рока,

Сатана, помоги мне в безмерной беде!

Вождь изгнанников, жертва неправедных сил,
Побежденный, но ставший сильнее, чем был,

Сатана, помоги мне в безмерной беде!

Все изведавший, бездны подземной властитель,
Исцелитель страдальцев, обиженных мститель,

Сатана, помоги мне в безмерной беде!

Из любви посылающий в жизни хоть раз
Прокаженным и проклятым радостный час,

Сатана, помоги мне в безмерной беде!

Вместе с Смертью, любовницей древней и властной,

Жизнетворец Надежды, в безумстве прекрасной,

Сатана, помоги мне в безмерной беде!

Оказывается, что Вельзевул — это новая кличка Диониса. Даймон Фридриха Ницше знает, что демон греческих мистерий не исчез, он продолжает жить в плясках танцовщиц Кадиса и в сигерийи Сильверио, что он повсюду, где присутствует изначальная стихия, где художник слышит и видит первичную музыку бытия и всецело отдается страсти, питавшей творчество Джамбатисты Андреини, Иоста ван ден Холланда, Беньяна, Байрона, Шелли, Коппа, Бертрана, Леконта де Лиля, Лотреамона, Томаса Манна, Шоу, Бергмана, Феллини… Но, пожалуй, лучше других об этом написал великий испанец Гарсиа Лорка в своем эссе «Теория и игра дуэнде»:

Великолепный кантор Эль Лебрихано, творец «Деблы», говорил: «Когда со мною поет бес — мне нет равных», а старая цыганская танцовщица Ла Молена, слушая однажды отрывок из пьесы Баха в исполнении Брайловского, воскликнула: «Оле! Тут есть бес» — между тем она скучала, когда играли Глюка, Брамса и Дариуса Мило. А Мануэль Торрес, человек, наделенный от природы редкостной культурой, услышав «Ноктюрн Хенералифе» в исполнении самого де Фальи, высказал блестящую мысль: «В черных звуках всегда есть бес». Вот величайшая изо всех истин… «Черные звуки», — сказал народный певец Испании, и его слова напоминают фразу Гёте, который, говоря о Паганини, дал определение беса: «Таинственная сила, которую все чувствуют, но ни один философ не может объяснить». Эта «таинственная сила, которую все чувствуют, но ни один философ не может объяснить», в сущности, есть дух земли, тот самый бес, что вцепился в сердце Ницше, когда тот искал его следы на мосту Риальто или в музыке Бизе, но так и не нашел, ибо не знал, что бес греческих мистерий достался в наследство танцовщицам Кадиса или певицам Андалусии…[23]

Хотя многие художники говорят о «присутствии беса», я убежден в том, что великое творчество не может быть демоническим по природе, поскольку оно всегда есть выход из тьмы. И. В. Гёте по этому поводу говорил Эккерману: Мефистофель «слишком негативен, демоническое же проявляется только в безусловно позитивной деятельной силе». Порой творческий экстаз кажется художнику одержимостью, наваждением, но на самом деле, по словам Н. Бердяева, демоническое зло человеческой природы сгорает в творческом

экстазе, претворяется в иное бытие: «Творческий подъем отрывает от тяжести этого «мира»» и претворяет страсть в иное бытие».

Поэзия как непосредственная мудрость

Поэт постигает природу лучше,
чем разум ученого.

Новалис

Я пишу вещи не такими, какими
вижу, но какими их знаю.

П. Пикассо

Поэзию иногда называют биением сердца, сокровенным раскрытием сознания и подсознания, священной книгой души, еще — дитем смерти и отчаяния. Первое, с чем должен ознакомиться начинающий поэт, это с самим собой. Он должен проникнуть в свой внутренний мир, изучить его во всех деталях и, овладев этим знанием, пытаться всячески расширять его пределы. Это совсем не такая простая задача, как может показаться с первого взгляда. Необходимо стать **ясновидящим**. Поэт становится ясновидцем в результате долгого и строго обдуманного расстройства всех чувств — того, что мистики именуют «молчанием разума».

Поэту необходимо испытать на самом себе все виды любви, страдания, сумасшествия, вобрать в себя все яды и оставить себе их квинтэссенцию. Это непередаваемая мука, перенести которую можно лишь при высочайшем напряжении всей веры и с нечеловеческими усилиями, мука, делающая поэта страдальцем из страдальцев, отверженцем из отверженцев, но вместе с тем и мудрецом из мудрецов. Ведь только так познают неведомое, запредельное, непроявленное, незримое, только так воочию видят *иные миры*. Лучший тому пример — Шарль Бодлер! Пусть в этом безумном взлете поэт даже погибнет под бременем неслыханного и неизреченного: на смену ему придут другие упорные труженики; они начнут уже с того места, где он бессильно поник! [24].

Фома Аквинский считал, что источник красоты произведения искусства заключен в творце, но ведь и сам художник является произведением Творца. Поэтому замысел и план произведения сообщаются художнику высшей творческой силой, исходящей из божественной воли. Вещи являются прекрасными постольку, поскольку они уподоблены абсолютной и совершенной

божественной красоте. Художник в известной мере «обречен» на творение: он должен создавать то, что ему предназначено, и совершенно не важно, как он поступает, важно, как он творит.

Согласно эстетике неотомизма, посредством искусства человек способен приобщиться к высшему, божественному: знак и символ представляют собой «эманацию божественного». Искусство как способ подражания Богу является системой спиритуалистических символов, своего рода «сиянием благодати» — в нем истина сосуществует с благом. Это не означает синтез эстетического с этическим — это свидетельствует о том, что искусство призвано быть «полнотой бытия», оно должно включать в свой состав правду «цветов зла», не противопоставлять, а синтезировать, не разделять, а стремиться к единству всего существующего. Именно поэтому поэзию иногда называют стихийным прорывом глубины или глубинным осязанием истины.

Поэзия — одна из высших форм одухотворения, озаряющего магическим светом внутреннее ви, дение поэта. Отсюда ее теургия и ее божественность.

Для символистов поэзия действительно была религиозным действом — магическим актом творения и покорения действительности. Поэтическому языку придавались теургические свойства: магичность, космическая энергия, запредельная действенная сила. Вячеслав Иванов писал, что еще эллины перенесли представление о «языке богов» на язык поэзии.

> Символизм в новой поэзии кажется первым и смутным воспоминанием о священном языке жрецов и волхвов, присвоивших некогда словам всенародного языка особенное, таинственное значение… Они знали другие имена богов и демонов, людей и вещей, чем те, какими называл их народ, и в знании истинных имен полагали основу своей власти над природой.
>
> Слово-символ обещало стать священным откровением… Художникам предлежала задача цельно воплотить в своей жизни и в своем творчестве… миросозерцание мистического реализма или — по слову Новалиса — миросозерцание «магического идеализма».

В «Магии слов» А. Белый разделял «слово-термин», бытующее в языке общения или науки, и «слово-символ» — поэтическое, образное слово, «музыку невыразимого», прорыв к сущности и божественной глубине. Поэтическое слово он называет «живым и действенным», термин — «мертвым словом». Первое — «слово-

плоть», «воплощенное слово», второе — тотальная, массовая речь. Живую речь поэзии, дающую поэту-жрецу магическую власть над миром, А. Белый уподоблял «священному наречию», языку, на котором «были даны человечеству высочайшие откровения».

В. Я. Брюсов считал поэзию высшей формой познания, мигом прозрения, уяснения высшей тайны: «Искусство — то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства — это приотворенные двери в Вечность».

> Искусство только там, где дерзновенье за грань, где порхание за пределы познаваемого в жажде зачерпнуть хоть каплю
>
> Стихии чужой, запредельной.
>
> Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество.

Художник — сновидец, волхв, маг, чьи видения рано или поздно оказываются будущим человечества…

> Единый памятуй завет:
> Сновидцем быть рожден поэт;
> И всё искусство стройных слов —
> Истолкованье вещих снов.

Мир существует для поэта не как предмет отражения, но как покров, наброшенный на тайну, как то, сквозь что он должен проникнуть к существу видимых вещей. Не отражение, подражание или воспроизведение, но снятие покрова, завесы — вот что такое поэтическое искусство.

Осип Мандельштам считал поэзию злаком бытия, глубинной речью природы: «То, что я сейчас говорю, говорю не я, а вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы».

Поэзия идет «путем зерна» — она движение самой природы, здесь «земля гудит метафорой». Язык поэта — не только речь сама по себе, но голос бытия. Поэзия всплывает из глубин души поэта, где она соприкасается с вечностью, и может быть названа (как Леонардо именовал живопись) углублением духа (а не

познанием внешних вещей). Поэту дано услышать «голос бытия» через свой «внутренний голос». Чем больше поэт, тем глубже эта коммуникация.

Поэзия — «настоящая с таинственным миром связь», поэзией пронизан акт и дух творения, способ передачи божественных откровений, и поэты-вестники всегда испытывают болезненное чувство «некачественного» приема, нехватки слов, речевых дефектов. Кстати, в Библии «косноязычие» обозначает лингвистический дефицит Моисея. Великие поэты тоже боятся «косноязычия» — ужасающей неспособности выразить полноту божественного откровения:

Мне стало страшно жизнь прожить —
И с дерева, как лист, отпрянуть,
И ничего не полюбить,
И безымянным камнем кануть;

И в пустоте, как на кресте,
Живую душу распиная,
Как Моисей на высоте,
Исчезнуть в облике Синая.

И я слежу — со всем живым
Меня связующие нити,
И бытия узорный дым
На мраморной сличаю плите;

И содроганья теплых птиц
Улавливаю через сети,
И с истлевающих страниц
Притягиваю прах столетий.

Поэт, — писал Э. Мунье, — это маг, он ведет нас к воображению, открывающему мир в его глубинной реальности и каждое отдельное бытие — в его связи с Целым. Специфика поэтического мышления — «ставить нас в положение профетической наивности, которое за пределами сознания роднит нас с тотальной реальностью». Отождествляя деятельность поэта с опытом мистика, Э. Мунье полагал, что, как эманация божественного, поэт является выразителем божественного в символических формах. Согласно персоналистской философии, есть «интимное таинство реальности», обнаруживающееся в глубинах человеческого «я»:

> «Поэзия — восприятие в любом бытии, в каждом объекте чего-то нового, чего-то большего, не сводимого ни к дефиниции, какой бы полной она ни была, ни к полезности, сколь бы нужной ее не признавали; это — восприятие, присущее нам в особые моменты, когда мы чувствуем, что в неисчерпаемой гармонии открывается сверхъестественное».

Поскольку поэзия открывает пути к сверхреальности, ее «методы» надрациональны: постижение «сверхъестественного» связано с потрясением, откровением, своего рода галлюцинацией, преодолевшей «объективность» и объединившей человека с «Целым», с Миром.

Художественность, поэтическое постижение мира заложены в самой духовной сущности Человека-Наблюдателя и входят в его онтологическую структуру. Через искусство выражается Бог-в-нас, человеческая духовность — то, что соединяет нас с Абсолютным Духом. Вот почему самовыражение личности в искусстве есть высшая форма человеческой активности.

> Искусство стремится к собственно духовному аспекту личности и ее самым интимным отношениям к миру; искусство проникает в самые сокровенные личностные отношения, художник говорит о вершинах существования.

Великая поэзия неотрывна от великой философии. Метафизические поэты предшествовали философам и научили их орфизму, пластично-духовному восприятию существования, самосозерцанию, животворящему субъективизму.

С. Киркегор считал экзистенцию художественно-эстетической концентрацией существования, называя себя поэтом, писателем, но никогда — философом. Философия насквозь пронизана эстетическими идеями и приближается, скорее, к искусству, чем к науке, полагал А. Бергсон. Философия и поэзия соединяются в интуиции, являющейся их общей основой. По М. Хайдеггеру, именно художественное произведение раскрывает бытие сущего; поэзия — становление и осуществление истины, главный источник метафизики и генератор ее идей. В собственных философских поэмах Мартин Хайдеггер не случайно имитировал

язык великих поэтов (Гёльдерлина, Рильке), ибо считал, что только поэтический язык адекватен многообразию экзистенции. Слушать речь бытия можно только поэтически: мышление есть прапоэзия, стихослагание истины бытия.

По мнению А. Камю, поэтическое произведение — завершение невыразимой философии, ее иллюстрация и увенчание. Поэзия, метафизика — разные способы прочтения шифров трансценденции. Философ пытается делать это сознательно, поэт бессознательно реализует целое в своем произведении: «Поэт порой достигает своей цели, философ — никогда» (К. Ясперс).

Г. Башляр тоже рассматривал поэзию как мгновенную метафизику, как способность человека — без философских построений и доказательств — постичь глубинный срез истины. Подлинное поэтическое мгновение становится, таким образом, «моментом истины», поэтической способностью двигаться вдоль «вертикального времени» к сути вещей. Великая поэзия не следует за жизнью, но предвосхищает ее, проникает в ее сокровенные недра. Б. Кроче отождествил художественное с «космическим чувством», присущим поэтической экспрессии. Поэзия — способ подражания Богу, эманация божественного, сияние благодати, выражение истины и блага в чистом виде.

Святое искусство, — писал Ж. Маритен, — находится в абсолютной зависимости от божественной мудрости. В знаках, которые оно представляет нашим глазам, проявляется нечто, бесконечно превосходящее всё наше человеческое искусство, сама божественная Истина — сокровище света, купленное нам кровью Христа.

Поэтические образы, символы, метафоры позволяют точнее, глубже, рельефнее выразить мысль, ничего не объясняя или доказывая. Поэзия рождается из чувства удивления, потрясения, трагической новизны, Она — «восприятие в любом бытии, в каждом объекте чего-то нового, чего-то большего, не сводимого ни к дефиниции, какой бы полной она ни была, ни к полезности, сколь бы нужной ее ни признавали; это — восприятие, присущее нам в особые моменты, когда мы чувствуем, что в неисчерпаемой гармонии открывается сверхъестественное» (Э. Мунье). Метафизическая поэзия, величайшие образцы которой даны нам Донном, Гонгорой, Мильтоном, Блейком, Гёльдерлином, Бенном, Йитсом, Паундом, Элиотом, Пеги, Бродским, суть пророческая, профетическая, сакральная мудрость, не нуждающаяся в системе, методе, понятии. Усмотрении из Ничто, которое — Всё.

Если прочие метафизические опыты обставлены бесконечными предисловиями, то поэзии чужды преамбулы,

принципы, методы, доказательства. Она отвергает даже сомнение. Единственная нужда ее — в молчании, в прелюдии тишины. Поэтому она прежде всего стремится к обезоруживанию слов, заставляя тем самым умолкнуть прозу и все то, что хотя бы отдаленно оставляет в душе читателя намек на какую-либо мысль или звук. Из этой пустоты и рождается поэтическое мгновение. Именно для того, чтобы создать мгновение сложное, соединив в нем бесчисленные одновременности, поэт уничтожает простую непрерывность связного времени.

Искусство открывает нам глубинную реальность и частное в его связи со Всеобщим. Искусство адекватно трансцендентной компоненте бытия, интимному таинству, реальности, обнаруживающейся в глубинах человеческого «я». Поэзия проникает в сокровенное человеческое, говорит о вершинах существования.

Великое искусство малочувствительно ко времени, почти не ведая эволюции. Вместе с тем классика происходит от модернизма. Данте — величайший модернист Средневековья, Шекспир — первопроходец эпохи Реформации, Джойс и Элиот — предвестники эпохи Аушвица и ГУЛАГа. Великое искусство не может не быть модернистским, ибо творчество не терпит повторения, каждое поколение прочитывает Книгу по-новому, слышит свой зов Бытия. К искусству вполне применим фейерабендовский принцип пролиферации, нового зрения, неведомой перспективы: новую поэзию, новую музыку, великую мудрость нельзя скопировать со старых. Самое важное в творце — новое слово. Укорененность и абсолютная новизна — два лика модернизма. Гений — катаклизм, уготованный культурой. Сама же культура, как и жизнь, — океан альтернатив, конкурирующих и обогащающих друг друга.

Выступая против романтического понимания искусства, мелодраматического наслаждения страстями, сентиментального упоения «слишком человеческим», Х. Ортега-и-Гассет писал:

> «Искусство не может состоять из психического заражения, потому что последнее является бессознательным феноменом, а искусство имеет совершенно полную ясность, это полдень интеллекта. Плач и смех эстетически чужды ему. Жест красоты не выносит меланхолии или улыбки.
>
> Поэт начинается там, где человек исчезает. Судьба последнего — жить своей человеческой жизнью, миссия поэта — создавать то, что не существует».

Когда Фридрих Ницше говорил, что искусство необходимо нам для того, чтобы не умереть от истины, он имел в виду превосходство полноты бытия над рассудком. Человеческое существование шире доводов разума. Жизнь невозможна без абсурда, неопределенности, смерти, поражения. Искусство, поэзия не преодоление абсурда, но уникальный шанс остаться собой вопреки жестокой правде жизни: «Описывать — таково последнее стремление абсурдной мысли»; «Творить — это жить дважды». Поэзией человек спасается от смирения, смерти духа, зла, поражения, утрат, мимикрии, лицемерия, обмана.

Поэт — существо надмирное, не случайно М. И. Цветаева называла «странного» Белого Ангелом, а Ш. Бодлер создал образ гордого альбатроса — прекрасного и сильного в полете и жалкого, с подбитым крылом — на земле…

Призвание поэта — не писать стихи, а неустанно напоминать людям о существовании Бога и Красоты, будоражить их символами Вечности, предостерегать об опасности суеты и зла.

Чем дальше отстоит поэтическое от приземленного, тем больше Бога в произведении искусства. Чем изолированней поэт от сермяжной жизни, тем глубже видит жизнь и теснее связан с бесконечно далекой родиной — Космосом, небом, внутренним голосом Бытия. Поэт — глубоко чувствующий пророк, ведущий к воображению, открывающий мир в его сокровенной реальности и каждое индивидуальное бытие в его связи с Всеобщим и Целым.

С. Киркегор в свое время подчеркнул трагический аспект коллизии творчества: его поэт — несчастный человек, носящий в душе тяжкие муки, с устами, так созданными, что крики и стоны, прорываясь через них, звучат дивной музыкой. Поэт С. Киркегора — прозорлив. Поднимаясь над обыденной жизнью, он проникает в сокровенные тайны бытия. Познав эти тайны, страдает от бессилия своих пророчеств. Поэтому его чело омрачено мировой скорбью.

Нам, приученным к искусству-отражению, пора переучиваться: искусство — не отражение, а углубление, достигаемое отстранением, уходом, изоляцией, сосредоточением, отказом, экзистированием, медитированием. Не от мира к сознанию — от сознания в недра мира. Не изображение вещей — живописание идей. Великий поэт, как Гомер или Джон Мильтон, должен ослепнуть и обратить взор к внутренним пейзажам, вглубь себя.

Бодлер, Рембо, Лотреамон в поэзии, Шенберг, Веберн, Кейдж в музыке, Ван Гог, Пикассо, Мунк, Дали в живописи создавали именно такую эстетику — не успокаивающей совершенной

внешней красоты, но внутреннего страха и трепета, конвульсий и хрипов, лязга гусениц и свиста бомб, распавшегося, растекшегося времени. Исторические уроки оказались страшней апокалиптических пророчеств. Кончилась эпоха Уолта Уитмена, началась эра Томаса Стернза Элиота.

Для крупнейшего метафизического поэта Нового времени действительность — не прекраснодушная благость, открывающаяся человеку в его соприкосновении с миром, но — «интимное таинство реальности», обнаруживающееся в недрах авторского «я». Потому-то элитарная, порой эзотерическая поэзия Т. С. Элиота стала популярной (стихи, написанные для нескольких близких друзей, издаются миллионными тиражами), что каждый человек в большей или меньшей степени склонен к самоосмыслению, рефлексии, трансцендентированию, потрясению. Великая поэзия и есть потрясение, в избытке наличествующее у Т. С. Элиота. Старый Опоссум притягивает даже не апокалиптической эсхатологией, но виртуозным изображением глубинно-человеческого, выстраданного, экстатического. Эти, глубоко спрятанные в подтекст, чувства позволяют читателю ощутить собственную конгениальность — сопричастность, сострадание, сопереживание.

Дж. Мур и Р. Дж. Коллингвуд не преувеличивали, характеризуя Т. С. Элиота как пророка, мировую фигуру невероятных размеров: Т. С. Элиот прервал ренессансную традицию воспевания человека, сказав эпохе всю правду о язвах и ужасах, разъедающих ее. Конечно, не он — первый, но изобразительные средства, виртуозный язык, глубинный подтекст, изощренный интеллектуализм и утонченная интуиция в соединении с уникальной элиотовской тайнописью сделали его вызывающе современным, наиболее адекватным нашей страшной эпохе.

Каждое слово, каждый образ, каждая метафора Элиота — целое напластование: философий, религий, этик и одновременно — правд жизни со всеми ее грязнотами и вульгарностями. Здесь необходима даже не дешифровка, как у Джеймса Джойса, а способность погрузиться в этот круто заваренный интеллектуальный мир, насытиться этим горько-соленым раствором.

Бесконечные напластования намеков, недомолвок, реминисценций, открытые и замаскированные цитаты, сложнейшая система отсылок, тщательная имитация разных поэтических техник, виртуозные ассоциации, полифилософские метафоры, парафразы, речитативы, аллитерации, ассонансы, расширенные виды рифм, смешение арго и сакральных текстов,

увеличенная до крайних пределов суггестивность слова — вот из какого «сора» «сделаны» его стихи. При всем этом — редкостная органичность, необыкновенная глубина, связь с традицией. Как у великих предшественников, усложненность и зашифрованность — не нарочиты, а естественны, адекватны нарастающему хаосу мира.

Конечно, поэзия — это игра, «невиннейшее изо всех занятий», по словам Фридриха Гёльдерлина. «Поэзия подобна мечте, но не действительности, игре со словами, а не серьезности дела. Поэзия безобидна и безрезультатна»[25]. Сущность поэзии — свидетельство человека «о том, что он есть», о его принадлежности к земле и эпохе, речевое выражение сердечности (Innigkeit) поэта: «Только там, где есть речь, там есть Мир». Но сущность поэзии не в том, что она отражает, но в том, что она дает направление бытию: «**Но то, что пребывает, устанавливают поэты**»[26]. Давая имена вещам и богам, человек конструирует бытие посредством слова. По словам того же Мартина Хайдеггера, «сущность вещей находит выражение в слове, отчего вещи впервые высвечиваются».

Называя вещи именами, человек «поэтически проживает на этой земле»[27]. Получается, что поэзия — самая серьезная игра, затрагивающая одновременно сущность самого человека и основания человеческого бытия, данный Богом способ узрения Бога.

> Но нам подобает, о поэты,
> Под Божьей грозою стоять с головой непокрытой.
> И луч Отца, Его свет
> Ловить и скрытый в песне
> Народу небесный дар приносить.

Когда Гёльдерлин говорит, что «поэты свободны, как ласточки», это не означает поэтического произвола и своенравного желания, но свободу поэта давать направление бытию — «ловить божественный свет и народу небесный дар приносить». И. Х. Ф.Гёльдерлин о сущности поэзии:

> Поэзия объединяет людей не так, как объединяет их игра; она объединяет их, когда она подлинная поэзия и оказывает подлинное воздействие, способствуя тому, чтобы они — со всеми их многообразными страданиями,

радостями, стремлениями, надеждами и страхами, со всеми их суждениями и ошибками, достоинствами и идеями, со всем великим и мелким, что в них есть, — все больше сливались в одно живое, состоящее из тысяч звеньев, неразрывное целое, ибо именно таким целым и должна быть сама поэзия, а какова причина, таково и следствие.

Лучшее определение поэта — вестник, посланник, посредник, стоящий между небесами и землей, соединяющий законы богов и голоса людей.

Статья М. Хайдеггера «Гёльдерлин и сущность поэзии» фактически является раскрытием нескольких поэтических идей великого поэта, поэта поэтов, по словам Мартина Хайдеггера. Я уже касался этой проблемы ранее, поэтому ограничусь заключением:

> Сущность поэзии, устанавливаемая Гёльдерлином, исторична в высшей мере, ибо она предвосхищает некое историческое время. Но как историчная сущность она — единственно существенная сущность. Скудно время, и потому чрезмерно богат его поэт, — так богат, что часто хотел бы он ослабеть в воспоминаниях о бывшем и в ожидании будущего и только спать в этой кажущейся пустоте. Однако он прочно стоит в Ничто этой ночи. Так как поэт остается у себя самого в высочайшем отъединении, сконцентрированном на своем предназначении, он замещает свой народ и потому в самом деле добивается истины. Об этом возвещает седьмая строфа элегии «Хлеб и вино». В ней поэтически сказано то, что нами могло быть разобрано лишь мысленно.

> Но друг! мы приходим слишком поздно. Правда, боги живут, —
> Но над головой, там, наверху, в другом мире.
> Там они бесконечно творят и, кажется, мало считаются с тем,
> Живем ли мы, так сильно берегут нас небожители.
> Ведь не всегда хрупкий сосуд может вместить

их,
Лишь иногда переносит человек божественную полноту.
Жизнь поэтому — сон о них. Но заблуждение
Помогает, подобно дремоте, а нужда и ночь делают сильными,
Пока герои не подрастут достаточно в железной колыбели,
Пока сердца, как прежде, по силе не станут подобны небесным.
Затем они приходят, гремя. Однако мне часто кажется, что
Лучше спать, чем быть так — без друзей,
Так ждать, — и что при этом делать и говорить,
Я не знаю. И к чему поэты в скудные времена?
Но они, скажешь ты, подобны святым жрецам бога вина,
Которые в священной ночи идут из края в край.

Страдающий гений

Когда в мир является настоящий гений, вы легко его узнаете: все болваны в заговоре против него.

Д. Свифт

Первопроходца всегда можно узнать по стрелам в спине.

Б. Рубик

Проницательность — это рана, наиболее приближенная к солнцу.

Р. Шар

Гениальность — это нервная болезнь.

Моро де Тур

Что без страданий жизнь поэта?

М. Ю. Лермонтов

Люди мысли тонки и непрочны, как кружева

С. Киркегор

Увы, голос здравомыслия слишком часто издают страдальцы, которых современники принимают за сумасшедших или больных. Возводимая на гения клевета, примеры чего продолжает множить наше время, — дополнительное свидетельство святости многих из них. Вот почему «здоровым эпохам» особенно важно прислушиваться к своим «юродивым», дабы не «оносорожиться» — не последовать по пути, приведшему «век разума» к безумию огромных человеческих масс.

История культуры почти всегда — бесконечный мартиролог. Такова тенденция: чем выше духовный человек возвышается над толпой, тем лучшую мишень представляет. Новые истины всегда кажутся безумием для эврименов — тем большим, чем они

значительнее. Олдос Хаксли называл это публичной воинственной пляской, а Антонен Арто чувствовал себя уютно лишь в обществе страдающих поэтов, а свое окружение считал заговорщиками, мешающими ему стать избранным. Вот почему тот, кто говорит: творец, говорит: жертва. Не случайно китайская пословица гласит: «Высокие башни измеряются длиною отбрасываемой ими тени, великие люди — количеством завистников».

Они, что нам огонь небес дают,
Они и боль священную нам дарят…

Пророчество всегда драматично. Богоизбранный, пророк, вестник, харизматический поэт должны помнить историю Исайи, по велению царя Манассеи распиленного деревянной пилой…

Отчего Агис погиб в Спарте?
Отчего Дионисий был изгнан из Сиракуз?
Отчего Тразибул бродил в отдалении
от Афин, — своего отечества? Отчего?
Оттого, что в Спарте, в Сиракузах,
в Афинах были люди…

О многих гениях можно сказать, как об Эдгаре По: «Он был угнетен, болен, беден и опутан долгами». Слова Э. Т. А. Гофмана: «Ужас моих рассказов не от Германии, а от души» или «Жизнь — безумный кошмар, который преследует нас до тех пор, пока не бросит наконец в объятия смерти», — выстраданы им в собственной жизни. Как писал Ш. Бодлер, «страданье — путь один в обитель славы вечной…» По словам О. Вайнингера, гений страдает за всех и еще страдает от своего сострадания. Гениальность по природе своей трагична, ибо не принимается «миром». Можно сказать, что гениальность от таланта отличают жертвенность и обреченность. В таланте есть умеренность и размеренность. В гениальности — безмерность. По словам Н. Бердяева, гений-творец никогда не отвечает требованиям «мира», никогда не исполняет заказов «мира», не подходит ни к каким «мирским» категориям: «В гениальности всегда есть какое-то неудачничество перед судом “мира”, почти ненужность для “мира”».

Увы, гениальность жертвенна, гений платит за нее покоем и

благосостоянием. Гению много дано, но мало достается. Гениальный человек, живя и творя, жертвует своими личными интересами ради блага всего человечества (Артур Шопенгауэр). Почему так? Да потому, что гениальность — выдающаяся способность быть за всё в ответе (Томас Карлейль). Гениальность — не дар, а путь, избираемый в отчаянных обстоятельствах (Ж. П. Сартр). Я не знал ни одного гениального человека, которому бы не приходилось платить — физическим недугом иди духовной травмой — за то, чем наградили его боги (Макс Бирбом). Гения сразу видно хотя бы потому, что против него объединяются все тупицы и бездари (Джонатан Свифт). Из камней, которые мы в них бросаем, гении мостят для нас новые дороги (Пол Элдридж).

Как там у Александра Сергеевича Пушкина? –

«Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. “Он мал, как мы, он мерзок, как мы!”. Кстати, именно А. С. Пушкин считал, что гонимые гении — украшение человеческой культуры.

Эдмон Гонкур признавался: «Меня навязчиво преследует мысль, что против кристально чистого человека, против благородного человека, против талантливого человека существует тайный сговор всех сил природы с целью замучить и оболванить его». А Никколо Паганини добавлял: «Способным завидуют, талантливым вредят, гениальным — мстят».

Нередко гения полет завистник подло прерывает…

Или:

А Джона Китса критика убила,
Когда он начал много обещать…

Увы, «пр**о**клятые поэты» — большинство когда-либо живших великих художников, ибо довлеющее над ними «проклятье» лежит в сердцевине экзистенциального дара, является, по словам П. Бодлера, состоянием между ужасом и восторгом жизни. Феномен «проклятости», отверженности суть нормальная реакция на грядущую классику классики уходящей. Ведь искусство, наука, культура в целом развиваются путем смены парадигм, то есть рождения «новых миров». «Пр**о**клятые поэты» всегда были для меня символом и свидетельством рождения новой поэзии, новой

культуры с модернистской тематикой и стилистикой, опережающим время содержанием и формой.

Увы, правда и то, гений чаще всего губит себя сам. Гениальные люди — это метеоры, призванные сгореть, чтобы озарить свой век (Наполеон Бонапарт). Чем ярче факел горит, тем быстрей выгорает (Вителло). Великие люди, подобно звездам, часто обращают на себя внимание только тогда, когда они затмились (Пьер Буаст).

Даже не постигая до конца смысла гениальных творений, даже не слыша пророческие голоса, мы прочтем в историях жизни гениев, что жизнь никогда не бывает более великой, более плодотворной — и… более счастливой, — нежели в страдании величайших людей. В замечательном стихотворении Валерия Брюсова «Поэту» по этому поводу сказано:

И в час беспощадных распятий
Прославь исступленную боль.

> Нельзя без горечи и сожаления читать о судьбах великих мыслителей мира сего, о том, как много страданий причинили им люди, ради которых они жертвовали всей своей жизнью и которых осчастливили полезными открытиями и достижениями ума своего. Мир, по сути дела, подобен ребенку, который любит держаться за маменькин передник, не отходя от него ни на шаг; ему нравится слушать старые глупые сказки, сто раз на дню повторяемые мамками и бабками; он уверен в том, что на свете нет ничего лучше его игрушек, что именно в них кроется вся и всяческая премудрость[28].

Страдание гения родило даже превратное понимание гениальности, четко выраженное Эдгаром По на основании личного опыта: «гениальность, — писал поэт, — есть разновидность умственного недуга, проистекающего из болезненного господства чувства раздражения (возбуждения), и у кого его нет, тот не поэт». Это сложная мысль, потому что гений действительно творит в состоянии экстаза, но, с другой стороны, эстетика зла неизбежно входит в комплекс чувствований гения, потому что без зла невозможна жизнь. В другом месте Э. По говорил: «Настойчивое стремление к искусственному

возбуждению, которое, к несчастью, отличало слишком многих выдающихся людей, можно рассматривать как душевную нехватку или необходимость вновь обрести потерянное — это борьба души за утраченные высоты».

Трудоголия, самосожжение гения очень часто являются для него спасением от жизни, от ее опасностей и невзгод. Подвижничество — внутренняя потребность великого человека, не требующая вознаграждения. Не случайно Ван Гог видел в своей работе «громоотвод», а Гёльдерлин — дар Божий, создающий и хранящий человека…

Но слишком трудно этот дар вместить,
Ведь если бы Дарящий не скупился,
Давно благословенный Им очаг
Наш кров и стены в пепел обратил.

Да, нужна недюжинная сила, дабы воспринять и снести этот дар. Мне представляется, в этой мудрости и заключается разгадка феномена человеческой гениальности. И многие художники могут внутренне почувствовать, что эти слова И. Х. Ф. Гёльдерлина обращены именно к ним.

В снах утра и в бездне вечерней
Лови, что шепнет тебе Рок,
И помни: от века из терний
Поэта заветный венок.

Гениальность — это неизбежно мучительное беспокойство о мире, человеке и человечестве, неудовлетворенность заботой дня, чрезмерность во всем, как в счастье, так и в страдании. Высшее сердце — способность мучиться, считал Ф. М. Достоевский. Высшее сердце — приговор миру, не желающему ни мучиться, ни изменить себя.

Почему страдание? Потому что — очищение. Страдание суть катарсис, необходимый элемент созидания, боль, необходимая для излечения болезни, компонент самовоспитания, немыслимого без тяжелой и мучительной душевной работы.

Радость в страдании! Durch Leiden Freude![29]

Науку изучил я

Страданий и услад.
И в сладости страданья
Открыл блаженства яд.

Гениальный человек, живя и творя, жертвует своими личными интересами ради блага всего человечества[30].

Гении — это гены боли, ожога, самосожжения. Они и творят, самоуничтожаясь — шагреневая кожа, расходуемая с каждой строкой, с каждым словом… Мученичество — необходимая черта святости, самые сильные страдания, как правило, выпадают на долю святых. Эти святые — не бернаносовские инфантилы, не безгрешные серафимы и не осененные Божьей благодатью юродивые, но великие люди, умозрением, мощью своего разума, откровением, силой интуиции, божьей благодатью, всей своей рациональностью и мистичностью «узревшие» за поверхностной шелухой существования или сознания-бытия их глубинную трагическую суть.

Увлекаемый своим стремлением к единственности, ведомый неистовой страстью к всемогуществу, человек великого ума проникает за пределы всего созданного на земле, всего сущего; даже за пределы собственных величественных планов; в то же самое время он отказывается от всякого сочувствия к самому себе, от всех своих желаний. Еще миг, и он пожертвует своей индивидуальностью. До этой ступени его вела гордыня, но здесь гордыня отступает. Эта направляющая прежде великий ум гордыня оставляет его теперь изумленным, обнаженным, бесконечно простым, наедине со своими богатствами.

Так великий человек, гений отказывается от всего слишком человеческого, подходит к той грани, где единственной реальностью становятся боль и страдание.

Гений — это тот, кто сильнее других ощущает высшие и самые утонченные виды страдания, и потому продолжает страдать даже при величайшем облегчении жизни.

Кто переступает через свое страдание, вступает в выси, говорит гёльдерлиновский Гиперион. Но что это за выси? Безумие Свифта, Гёльдерлина, Гоголя?

И вот, позорной обреченный доле,
Крылатый конь с быком выходит в поле.
Напрасно землю бьет копытом гриф,
Напрасно рвется ввысь, в простор родного неба.
Сосед его бредет, рога склонив,
И гнется под ярмом скакун могучий Феба.

И вырваться не в силах из оков,
Лишь обломав бесплодно крылья,
На землю падает — он! вскормленник богов! —
И корчится от боли и бессилья.

То же у И. В. Гёте:

Где те немногие, кто век свой познавали,
Ни чувств своих, ни мыслей не скрывали,
С безумной смелостью к толпе навстречу шли?
Их распинали, били, жгли…

Или:

Всё даруют боги бесконечные
Тем, кто мил им, сполна!
Все блаженства бесконечные,
Все страданья бесконечные — всё!

Только три свидетельства самих великих из бесконечного множества.

Лев Толстой: «Мыслитель и художник никогда не будут спокойно сидеть на олимпийских высотах, как мы привыкли воображать: мыслитель и художник должны страдать вместе с людьми для того, чтобы найти спасение или утешение. Кроме того, он страдает не потому, что он всегда в тревоге и волнении: он мог решить и сказать то, что дало бы людям благо, избавило бы их от страдания, дало бы утешение, а он не так сказал, не так изобразил, как надо; он вовсе не решил и не сказал, а завтра, может, будет поздно — он умрет. И потому страдание и самоотвержение всегда будет уделом мыслителя и художника.

Не тот будет мыслителем и художником, кто воспитывается в заведении, где будто бы делают ученого и художника (собственно же делают губителя науки и искусства), и получает диплом и обеспечение, а тот, кто и рад бы не мыслить и не выражать того, что заложено ему в душу, но не может не делать того, к чему влекут его две непреодолимые силы: внутренняя потребность и требование людей.

Гладких, жуирующих и самодовольных мыслителей и художников не бывает. Духовная деятельность и выражение ее,

действительно нужные для других, есть самое тяжелое призвание человека — крест, как выражено в Евангелии. И единственный, несомненный признак присутствия призвания есть самоотвержение, есть жертва собой для проявления вложенной в человека на пользу другим людям силы. Без мук не рождается и духовный плод.

Учить тому, сколько козявок на свете, и рассматривать пятна на солнце, писать романы и оперу — можно не страдая; но учить людей их благу, которое всё только в отвержении от себя и служении другим, и выражать сильно это учение нельзя без отречения.

До тех пор была церковь, пока учителя терпели и страдали, а как только они стали жирны, кончилась их учительская деятельность. «Были попы золотые и чаши деревянные; стали чаши золотые — попы деревянные», — говорит староверческая пословица. Недаром умер Христос на кресте, недаром жертва страдания побеждает всё».

Стефан Цвейг: «Но судьба любит облекать в трагические формы именно жизнь великих людей. На самых могучих пробует она самые могучие свои силы, противопоставляет их планам бессмыслицу событий, пронизывает их жизнь таинственными аллегориями, загромождает их путь препятствиями, дабы укрепить их на пути истинном.

Последние титаны нашего мира — Вагнер, Ницше, Достоевский, Толстой, Стриндберг, все в дополнение к созданным ими художественным произведениям получили в удел драматическую жизнь».

Ромен Роллан: «Чем больше вникаешь в жизнь великих творцов, тем больше поражаешься изобилию несчастий, переполняющих их существование. Они не только подвергались обычным испытаниям и разочарованиям, которые особенно сильно задевали их повышенную чувствительность, но и самая гениальность их, опережавшая современность на двадцать, пятьдесят, а иногда и на несколько сот лет и потому создававшая вокруг них пустоту, обрекала их на отчаянные усилия, так что они едва могли жить, а не то что победить. Значит, и герои человечества, на которых с благоговением обращены взоры потомков, — и эти вечные утешители всех одиноких были «pauvres vaincus, les vainqueurs du monde» — «победители мира, несчастные побежденные»».

Свидетельствует Н. Бердяев: «Гениальность есть “мир иной” в человеке, нездешняя природа человека. Гений обладает человеком как демон. Гениальность и есть раскрытие творческой природы человека, его творческого назначения. И судьба

гениальности… всегда жертвенна и трагична… Поэтому гениальная жизнь есть жертвенный подвиг. Гениальная жизнь знает минуты экстатического блаженства, но не знает покоя и счастья, всегда находится в трагическом разладе с окружающим миром».

Трагическая банальность культуры: раз гений — страдай. Несчастнейший, пишет о себе Датский Сократ. Всё: их судьбы, их безумие, их нищета, их одиночество, их самоубийства, их преследования, их казни, сожжение их книг, их исповеди-стоны — всё свидетельствует, что это правда. Даже статистика — на многих Свифтов и Шуманов — один Гёте и один Штраус.

Страдания, великие испытания: привилегия высших натур: чем божественнее натура, тем больше несчастий испытывает она.

Триумфальное шествие гениальности начинается из бездны мрака: гений рождается в убожестве, живет в боли и страхе и умирает в нищете. Жизнь не просто не балует — она с дьявольским ожесточением и упорством преследует его. Так и кажется: трагедия, великие испытания, внешние и внутренние препятствия — непременные условия реализации великого духа. И. В. Гёте так и говорил: «Мастер познается в самоограничении», а Л. Н. Толстой уточнял: «Призвание можно распознать и доказать только жертвой, которую приносит ученый или художник своему покою и благосостоянию».

Самые значительные, самые глубокие, самые возвышенные призывы доносились к человечеству из далекого изгнания или глубокой бездны: творцы великих религий — Моисей, Христос, Магомет, Будда — все они должны были сперва удалиться в безмолвие пустыни, в одиночество, прежде чем возвестить решающее слово. Слепота Мильтона, глухота Бетховена, каторга Достоевского, тюрьма Сервантеса, заключение Лютера в Вартбургском замке, изгнание Данте, добровольная ссылка Ницше в ледяных зонах Энгадина, множество иных подобных примеров — всё это необходимые условия гениальности, предъявленные вопреки бдительной воле человека.

Даже законодательные установления направлены против человека, обладающего духовным или мистическим превосходством. Ни один закон не вознаграждает за сверхчеловеческие способности. Скорее наоборот — требует с них налога. Бесчисленные правила и законы неизменно направлены против наиболее одаренных, — пишет Э. Майр. Даже принцип равенства возможностей в приложении к возможностям неравным означает дискриминацию. Но в несправедливом обществе, где сила и алчность извечно торжествуют над духовностью и бескорыстием, любой иной принцип таит в себе еще большую

угрозу.

Почему тяжела жизнь гения? Только ли оттого, что плох мир? А может, секрет в том, что всесильный эвримен — всесильный всегда, в самые аристократические эпохи — брал верх над гением: своей тупой силой, своим числом и своей непроницаемостью. Но, если так, почему эвримен всегда уходил, гений же оставался? Потому, что новому эвримену не страшны прах и тени, у него есть свой, новый, живой враг…

Пренебрежение к таланту питается извечной неприязнью массы и силы к личности и духу. Когда речь идет об «охране таланта», трудности связаны не с оценкой одаренности, а с нежеланием оценивать.

Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья:
В меня все ближние мои
Бросали бешено каменья.

Бах писал музыку для нескольких церквей, но когда он умер, на могиле не поставили даже жалкого надгробия… Потомкам пришлось разрыть несколько десятков могил для того, чтобы идентифицировать останки одного из самых великих музыкантов человечества. Жалкие фигляры…

Весь мой жизненный опыт говорит о том, что одно из общественных преступлений, характеризующих качество социума, — это небрежение к гению: та легкость, с которой масса губит лучших людей, — преследует, ломает, предает забвению, укладывает в свои рамки, изгоняет, уничтожает…

Увы, отечество всегда изгоняло лучших. Древность знает имена Сафо, Пифагора, Анаксагора, Протагора, Эпиктета, Сенеки, Овидия, Мусония Руфа, Диона Христостома, Христа, восточная древность — Ли Тай Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-и, Средние века — Данте, Ибн Хазма и Луиса де Камоэнса, новые — Вольтера, Байрона, Шелли, Локка, Вагнера, Уго Фосколо, Пеллико, Гюго, Стриндберга, Джемса, Джойса, Рильке…, но какие иные времена, кроме наших, знают тотальное изгнание цвета наций, целых сообществ, интеллектуальных институтов, культур?..

Когда будут составлены списки изгнанных из Городов Солнца, из всех вариантов Земного Рая, изгнанных, растоптанных, уничтоженных на островах счастья, мир еще раз содрогнется, как содрогнулся от списка жертв «Тысячелетнего рейха».

Вот первые из пришедших на ум счастливчиков, кому удалось унести ноги, бежать, скрыться: братья Манны, С. Цвейг, Ф.

Верфель, Р. Музиль, Б. Франк, Л. Ренн, Р. Шикеле, М. Рейнгардт, Т. Адорно, Э. Фромм, Г. Маркузе, Р. Кронер, З. Марк, А. Либерт, Ф. Вайсман, Р. Карнап, К. Гёдель, Г. Фейгль, О. Нейрат, Дж. Нейман, В. Вайнберг, Х. Райхенбах, К. Поппер — венский кружок в полном составе; Б. Вальтер, Ф. Упру, А. Кольб, К. Цукмайер, М. Хоркхаймер — весь франкфуртский институт социальных исследований; А. Тосканини, Л. Сциллард, Э. Ферми, Г. Халбан, Л. Коварски, А. Эйнштейн, Бела Шик, А. Польгар, Ф. Брукнер, Ф. Хохвельдер, Э. Вальдингер, Б. Фиртель, Г. Райенбах, К. Хорни, В. Рейх, И. Р. Бехер, Э. М. Ремарк, Б. Брехт, В. Вольф, С. Левит, Х. Арендт, К. Корш, Э. Гуссерль, Сен-Жон Перс, Р. Хюльзенбек, О. Кирхгаймер, Л. Левинталь, А. Шёнберг, Р. Оппенгеймер, К. Маннгейм, П. Тиллих, Ф. Поллок, Ю. Крафт, П. Хонигсхайм, Г. Кельзен, Л. Вирт, Л. Мейтнер, Э. Ласкер, О. Леви, О. Варбург…

А сколько казненных, умерших в лагерях, погибших после издевательств, не перенесших страданий? — Г. Лорка, С.-П. Ру, М. Жакоб, Г. Пери, Л. Сампэ, Ж. Политцер, Р. Деснос, П. Юник, Б. Кремье, Ж. Дюдак, Б. Вильде, Ж. Декур, Ж. Соломон, Ж. Жироду, Т. Лессинг, К. Осецкий, М. Блок, А. И. Кениг, М. Эрнандес… А ведь это — малая, ничтожная толика и та в двух-трех странах…

О, эта наиопаснейшая профессия — поэт! Чаттертон дожил до 18 лет, Веневитинов, М. Нильсен, Корнфорд, Кернер до 22, Лотреамон, Бюхнер, Микаэль, Коган умерли в 24, Лукан — в 25, Китс, Петефи — в 26, Лафорг, Лермонтов, Бараташвили, Ориэ, Тракль и Моррисон — в 27, Корбьер, Марло, Жильбер — в 29, Есенин, Герен, Флеминг, Шелли, Жильбер — в 30, слишком рано ушли Катулл, Проперций, Полициано, Бертран, Рембо, Байрон, Хемницер, Пушкин, Грибоедов, Баратынский, Рылеев, Барков, Боэси, Оливье де Маньи, Мюссе, Матюрен Ренье, Шиллер, Теофиль де Вио, Сирано де Бержерак, Никитин, Полежаев, Аполлинер, Багрицкий, Блок, Берне, Доле, Шенье, Клейст, Леопарди, Жарри, Эндре Ади, Эдгар По, Стивен и Харт Крейны, Сильвия Плат, Лорка, Гумилев, Декур, Гюйо, Платен, Кревель, Нерваль, Эрнандес, Беллини, Гоццано, Дилан Томас…

А Рафаэль, Мазаччо, Брейгель Старший, Вермеер, Караваджо, Калло, Ватто, Жерико, Тулуз-Лотрек, Ван Гог, Марк, Федотов, Хуан Грис, Сера, Боччони, Джорджоне, Корреджо, Фрате, Чюрленис, Бонингтон, Добсон, Ван Дейк, Эскаланте, Финигуэрра, Гадье, Ева Гессе, Минио, Паула Модерсон-Бекер, Модильяни, Остаде, Маззола, Фабрициус, Поттер, Рунге, Ван Вельде, Х. Вуд, Пеззелино, Кастаньо?

А Беллини, Гольдберг, Клеменс-не-Папа, Монн, Николаи, Перголези, Пёрселл, Шопен, Шуберт, Бизе, Гец, Ротт, Мусоргский, Вахтангов, Скрябин, Шуман, Малер, Моцарт, Берг, Регер,

Альбенис, Борд, Лили Буланже, Дельмас, Лёке, Нурдрок, Шоссон, Вейль?

А Геродот, Галуа, Абель, Паскаль, Риман, Бокль, Винклер, Карно, Грановский, Жуковский, Максвелл, Форель, Герц, Коллиер, Миклухо-Маклай, Рамануджан, Минковский?

А Боэций, Киркегор, Торо, Кондорсэ, Шефтсбери, Ла-метри, Лассаль, Спиноза, Зольгер, Трубецкой, Мёллер, Ласк, Гюйо?

А Теренций, Аддисон, Скорина, Фонвизин, Белинский, Бестужев, Писарев, Гаршин, Гоголь, Добролюбов, Чехов, Абовян, Вовенарг, Лондон, Новалис, Честерфилд, Фрэнк Норрис, Рамирес, Сент-Экзюпери, Стивенсон, Тилье, Уайльд, Филдинг, Чапек, Беккер, Ваше, Глаузер, Гутьер-рес, Кафка, Ларра-и-Санчес, Лоренс, Мопассан, Нильсен, Джейн Остин, Рубинер, Тоцци, Фрай, Хансен, Штадлер, Раймунд, Гауф, Серра, Ленц, Шарлотта Бронте, Оруэлл, Фосслендер?

Ф. Мендельсон и Д. Гершвин успели прославиться к 38 годам в европейском и даже мировом масштабе, но в 38 умерли от опухоли мозга.

Смерть забирает грешного и
безгрешного,
но в первую очередь — самого
лучшего,
самого храброго,
самого нежного.

Современники так же третировали и травили Мольера, Бабу, Бодлера, Флобера, Вагнера, Ницше, Мане, Ибсена, Золя, Жарри, Чапека, А. Ахматову, М. Цветаеву, как афиняне — Еврипида, Анаксагора, Эсхила, Аполлодора и Сократа. Мольера преследовали церковники, его запретили хоронить по обряду и похоронили как убийцу за кладбищенской стеной.

А. Рембо, наверное, имел основания называть поэта «великим больным», «великим проклятым» и «великим мудрецом». О, это скопище страдающих больных и мудрецов, беззащитных перед жизнью, болезненных, впадающих в отчаяние, задушенных — астмой, туберкулезом, не признанных, затравленных, изгнанных: Данте, Александр Поп, Теофиль де Вио, Якоби, Бюхнер, Паскаль, Блейк, Мильтон, Де Виньи, Киркегор, Бертран, Новалис, Клейст, Лотреамон, Эдгар По, Леопарди, Кафка, Пруст, Нерваль, О'Нил, Берг, Кольцов, Баратынский, Чехов, Куприн, Ходасевич…

Увы, извечно, всегда: Гюго в изгнании, ожье и понсары — в академии…

Христос Матиаса Грюневальда[31] обычно воспринимается как катастрофа вселенского масштаба, а лично для меня является глубочайшим символом судеб гениев, в котором страдание, вина и безнадежность порождают надежду, духовную силу и красоту.

Пророки Израиля, Иисус Христос, апостол Павел, Достоевский, Флобер страдали эпилепсией; Сократ впадал в каталептический транс; у Паскаля, Сковороды, Соловьева, Чехова случались галлюцинации; Андрей Белый страдал манией преследования — неотступное видение «брюнета в черном»; Арто галлюцинации не отличал от реальности; странности Гамана граничили с умопомешательством; Кирико создавал свои первые произведения под влиянием нервных расстройств; Балакирев временами впадал в жесточайшую депрессию; у Микеланджело случались приступы панического ужаса; фантазии Блейка граничили с экстатическими видениями; Ли Бо, К. Марло, Эдгар По, И. Левитан, К. Д. Граббе, И. Х. Гюнтер, П. Верлен, А. Модильяни, Н. Успенский, Ж. П. Готье, Т. де Куинси, О. Конт, Ф. С. Фицджеральд, Ж. Бернанос, Г. Фрёдинг, Д. Осама, Х. Крейн, Дж. Берримен, Х. Хласко, Ч. Буковски, В. Ерофеев, Д. Лондон, Э. Хемингуэй, Д. Стейнбек, У. Фолкнер, У. Стайрон, Д. Чивер, Т. Капоте, Д. Ф. Нэш имели психические расстройства, страдали наркоманией или спились; Тулуз-Лотрек был калекой, Б. Паскаль — истериком, А. М. Ампер — шизофреником; Ф. Гёльдерлин, Т. Тассо, Я. Больяи страдали шизофреническим психозом, А. Платен был психопатом с извращенным половым инстинктом; Э. Б. Кондильяк впал в маразм. Возьмем одного только Людвига ван Бетховена: непрерывный шум в ушах, острые желудочные колики, легочная болезнь, приступы ревматизма, желтуха, конъюнктивит, катары, кровохарканье, атрофический цирроз печени, водянка.

Большинство аналитиков болезни гениев соглашаются в одном: каким бы ни был характер их психических расстройств, без них не было бы той личности художника, благодаря которой человечество обрело шедевры остродраматического характера, резко отличающего гения от других художников его времени.

Кречмер в некогда знаменитой книге «Строение тела и характер» обнаружил признаки шизоидности, в разной степени выраженные, у Лютера, Стриндберга, Фейербаха, Коперника, Кеплера, Лейбница, Ньютона, Фарадея…

А сколько великих вслед за Анаксагором, Лукрецием и Торквато Тассо нашли приют в безумии? — Кондильяк, Руссо, Ньютон, Лютер, Киркегор, Сведенборг, Свифт, Эдгар По, Б. Деперье, К. Ф. Майер, Ленау, Ленц, Шуман, Доницетти, Гёльдерлин, Гендель, Батюшков, Гоголь, Мусоргский, Магницкий, Гаршин, Рунич, Шишков, Нижинский, Ван Гог, Мопассан, Гоген,

Ницше, Ибсен, Бальмонт, Тулуз-Лотрек, Врубель, Ротт, Мелвилл, Верфель, Павезе, У. Каупер, Э. Паунд, Сильвия Плат, Нелли Сакс, Арто, А. Барте, Н. Жильбер, Чюрлёнис, Акутагава Рюноскэ… Даже статистика говорит, что риск душевных заболеваний у гения в восемь раз выше, чем у обычного человека.

Свидетельствует М. М. Антокольский: «Великие люди близки к сумасшествию. Только из натянутой струны мы можем извлекать чудные, гармоничные звуки, но вместе с тем, ежечасно, ежеминутно рискуем, что струна порвется». Эпатажный американский представитель андерграунда Генри Чарлз Буковски сказал по этому поводу: «Есть люди, которые никогда не сходят с ума. Какая ужасная это, должно быть, жизнь!».

Поэт в тюрьме, больной, небритый, изможденный,
Топча ногой листки поэмы нерожденной,
Следит в отчаянье, как в бездну, весь дрожа,
По страшной лестнице скользит его душа.

Одаривая человека высокими умственными или душевными способностями, природа как бы включает его в «группу риска»: телесные и душевные хвори, жизненные неудачи, ранняя смерть…

«Талант — это поручение от Господа Бога», — сказал некогда поэт Евгений Баратынский. Но трагическое несовпадение этого божественного дара и возможности выполнить это «поручение» ведут к трагедии, болезни, самоубийству. Риск душевных заболеваний гения в 7–8 раз выше, чем в норме.

Продолжительность жизни людей творческих, художественных профессий (художников, писателей, музыкантов, артистов) в среднем на 14 лет меньше, чем обычно. К такому выводу пришел в результате многолетних исследований американский психиатр профессор Джим Фоулз. Чем выше одаренность, тем хуже прогноз. Самый плохой прогноз у гениальности. Гении — мученики, расплачивающиеся за прогресс человечества: Сократ, Джордано Бруно, Галилей, Ван-Гог, Николай Вавилов…

Исследования показывают, что более 70 % писателей страдали депрессиями, а у 90 % отмечались отклонения психики (у ученых подобными расстройствами страдали лишь 40 %).

Гении-душевнобольные в разные эпохи создавали творческие шедевры. Они одиноки и очень ранимы. Они ближе всех к истине, но их никто не понимает. Вот уж и вправду:

Истину золотую безумье порой открывает[32].

Они неудобны всем и самим себе. Именно такие люди помогали обществу осуществлять прорыв в искусстве, науке и социальной сфере. Нестандартно мысля и чувствуя, они способны постичь и сформулировать нечто, недоступное обычному разуму, возможно, потому, что они свободны от социального давления и от общепринятых прописных истин.

> Высокая одаренность, гениальность — это всегда отклонение в строении мозга, в психическом развитии. По данным выдающегося российского генетика В. П. Эфроимсона, такой тяжкий дар выпадает примерно одному из тысячи, развивается в нужной мере у одного из миллиона, а действительно гением становится один из десяти миллионов. Цифры весьма условные, но порядок чисел, видимо, достаточно отражает истину.

А скольких безвестность, нищета, одиночество, болезни, пагубные страсти принудили вслед за Эмпедоклом, Катуллом, Исократом и Цюй Юанем завершить жизнь в теплых водах Мило или в горящей лаве Этны? — Сафо Трасимах, Менипп, Перегрин, Лукреций, Бонавентура Деперье, У. Дакоста, Ж. А. Кондорсэ, П. Б. Шелли, Г. Клейст, Д. Кардано, Жерар де Нерваль, П. Лафорг, А. Фет, Л. Больцман, С. Цвейг, Модест Гофман, О. Вейнингер, Д. Лондон, Н. Жильбер, Э. Хемингуэй, А. Сент-Экзюпери, Сильвия Плат, Х. Крейн, М. Хласко, Симона Вайль, Вирджиния Вулф, П. Целан, П. Леви, Т. Боровский, Ж. Амери. Р. Руссель, В. Газенклевер, А. Штифтер, Г. Тракль, Г. Кросби, Ж. Делёз, Ч. Павезе, А. Кестлер, Р. Гари, Т. Чаттертон, Кавабата Ясунари, Мисима Юкио… После краха иллюзий трудно жить: А. Н. Радищев, В. Полетаев, Б. Поплавский, Л. Андреев, С. Есенин, В. Маяковский, М. Соболь, Т. Табидзе, Марина Цветаева, Юлия Друнина, А. Галич, И. Габай… (Григорий Чхартишвили в книге «Писатель и самоубийство» перечислил более 350 известных литераторов-самоубийц, а в «Википедии» список только поэтов, добровольно ушедших из жизни, составляет 71 человек)[33].

В «Похвале глупости» (гл. XXXI) Эразм Роттердамский вопрошал: «Какие люди чаще всего налагали на себя руки, пресытившись печалями жизни? Не те ли, которые ближе всего стояли к мудрости?»

И на путь меж звезд морозный
Полечу я не с молитвой
Полечу я мертвый грозный
С окровавленною бритвой…

По словам Бориса Акунина, когда изучаешь биографии великих писателей и поэтов, становится не по себе: многие из обитателей пантеона мировой литературы — да почти все — в юности были опасно близки к самоубийству: всерьез готовились к нему или даже предпринимали попытки суицида. Почему только — попытки?..

А нищета? А тяжкий труд по добыванию насущного хлеба? А создание шедевров в свободное от постылой службы время? Чиновник Ду Фу по прозвищу Цзыней в VIII веке пишет: «О, если бы литература помогла мне хоть немного: освободила от службы — вечной погони за хлебом…»

Бен Джонсон был бродячим актером, Филдинг — синдиком, Блейк — гравером, Спиноза шлифовал линзы, Сведенборг служил смотрителем рудников, Батлер I — пажом и писцом, Рильке объехал Европу в поисках заработка, Дёбель, как и Джойс, промышлял гроши репетиторством, Чжан-цин, Камоэнс, Гофман, Щедрин, Кафка, Валери, Гильвик, Келлер, Фриш тягостно тянули чиновничью лямку, Жакоб был приказчиком, частным секретарем, аккомпаниатором и даже «сестрой милосердия», Бернанос, гонимый бедностью, скитался по миру, чтобы как-то прокормить шестерых детей, О'Нил был бродягой, разнорабочим, конюхом, матросом, Чаттертон влачил ужасающее существование на трактирном чердаке и умер от голода и кровохарканья, Ходасевич бедствовал, много и тяжело болел и умер от рака, Мильтон ничего не получал за свои произведения, Блейк и Моцарт жили на грани нищеты и истощения и были похоронены на общественные средства в безымянных могилах, Кеплер, Леопарди, Бертран, Верлен, Шуберт, Деккер, Гоголь, Достоевский, Аполлинер, Джойс, Музиль, Модильяни, Д. Г. Лоуренс, Веберн задыхались от нужды, влача жалкое существование, Боттичелли, Корнель, Сумароков, Скаррон умерли в нищете, всеми забытые, Ломоносов и Державин добывали себе средства к существованию рутинной работой, Гофман перебивался уроками музыки, нередко бедствовал и голодал — «продал старый сюртук, чтобы поесть», — Моцарт писал великие творения за подачки мелкопоместных князьков, Новалис работал горным мастером и солеваром, Бах умер в нищете и безвестности, надгробный камень на его могиле поставили только через 100 лет, когда было переоткрыто

творчество величайшего композитора.

Отрочество Бетховена — непрерывная забота о хлебе: в 11 он уже играет в оркестре, в 13 — органист. В апогее славы 48-летний Бетховен пишет: «Я дошел чуть ли не до полной нищеты и при этом должен делать вид, что не испытываю ни в чем недостатка». Соната, ор. 106, была написана из-за куска хлеба. Величайший из музыкантов нередко не мог выйти из дома из-за рваной обуви. За тридцать пять лет жизни в Вене он переезжал тридцать раз.

Антонио Вивальди, хотя был признан при жизни, умер в той же Вене, всеми покинутый и забытый. Даже дату его смерти удалось установить лишь в 1938 году. Вскоре после нищенских похорон имя выдающегося мастера было надолго забыто, а произведения А. Вивальди не исполнялись. Лишь спустя 200 лет, в 20-х годах XX века итальянский музыковед А. Джентили обнаружил уникальную коллекцию манускриптов композитора. По-настоящему его переоткрыли лишь в 50-е годы XX века. С этого времени начинается подлинное возрождение былой славы Вивальди.

Ни Клейст, ни Гёльдерлин, ни Ницше не имели собственной кровати, ничто им не принадлежало: они сидели на наемном стуле и писали за наемным письменным столом, кочуя из одной чужой комнаты в другую. Нигде они не пускали корней и даже Эрос не связывал их на продолжительное время. (Есть что-то символическое в том, что у большинства из них — Гёльдерлин, Клейст, Ницше, Киркегор, Бетховен, Кант, Микеланджело, Кафка, Соловьев, — не было ни жены, ни детей.) Их дружеские связи распадаются, их общественное положение рассыпается, их сочинения не приносят дохода: всегда они стоят перед пустотой…

Шелка тончайшие мы ткем,
Но сами в рубище одеты.
Разуты мы зимой и летом,
Мы ночью голодны и днем.

А судебные преследования? А травля Декарта в самой свободной стране? А тюрьмы и ссылки? А лагеря? А казни, гильотины, смерть в темнице — за слово, за строчку, за вольную мысль, за веру и за неверие? — Лукан, Протагор, Анаксагор, Фидий, Сократ, Овидий, Аристотель, Сенека, Тассо, Арнольд Брешианский, Боэций, Авиценна, Данте, Мор, Бенджамин, Деккер, Камоэнс, Сервантес, Доле, Вильямедьяна, Кеведо, Вольтер, Аввакум, Шонфор, Ривароль, Шенье, Лавуазье, Кондорсэ, Беньян, Гофман, Пеллико, Шубарт, Лунин, Пушкин, Достоевский,

Щедрин, Бодлер, Флобер, Золя, Жарри, Короленко, Аполлинер, Рассел, Чапек, Фрейд, Ленер-Беда, Осецкий, Гумилёв, Мандельштам, Клюев, Флоренский, Карсавин, Биен, Брандес, Нойбауэр, Стокер, Литген, Жакоб…

А запрещение, сожжение, осуждение книг? А цензура? — Беккариа, Спиноза и Вольтер, Мольер и Шиллер, Бодлер и Флобер, Г. Лоуренс, Ибсен и Джойс, «Улисс», «Любовник леди Чаттерли», да чего уж там — даже ренановская «Жизнь Иисуса»… А вся литература самой большой и передовой страны в мире?..

Но пусть сочувствие тебя утешит, гений,
Ты был посмешищем заблудших поколений,
И слава новая пусть осенит твой лик.

Итак, гениальность есть страдание — таково не утверждение, а безжалостная и суровая правда жизни. Но почему? Почему на одного Гёте — десятки, сотни несчастнейших? Ведь им столь многое дано — почему же его так мало для того, чтобы добыть себе ту малость, которую довольно просто добывают мириады эврименов? Почему даже не гениальность, а просто талант — уже помеха в мире людей? Где ответ? Можно ли найти его? Первое и последнее, что требуется от гения, — это правда. А можно ли знать истину и — быть счастливым?

Гений видит глубже, чем дано человеку, а жизнь человека, наделенного пониманием скрытого, есть боль: чем глубже видение, тем сильнее боль. Такова метафизическая (не медицинская) причина болезни.

(Не нужно большого ума, чтобы верить, будто мир нуждается в истине, но вот для того, чтобы постичь, что люди больше всего боятся правды, — для этого нужна мудрость. Люди вообще больше всего боятся того, чего требуют громогласно.)

Когда человек видит больше или дальше, чем другие, его жизнь обращается в трагедию одиночества. Ведь никто не видит того, что видит он, а когда он рассказывает о том, что видит, он кажется безумным: «…И вот я один на земле, без брата, без ближнего, без друга — без иного собеседника, кроме самого себя…»

Одиночество гения определяется расстоянием до других. Нет, — временем: от других его отделяет время. Но даже не одиночество сводит с ума — мучительное сомнение, острое чувство бесполезности жертвы, чувство безнадежности порыва. Каких нечеловеческих мук стоит лихорадка неверия в себя, отсутствие понимания и поддержки, убийственное недоверие,

остракизм…

Все Свифты — мученики, ибо благоденствовать в мире насилия — подлость, ибо покупать блага ценой компромисса — низость. Гёльдерлин, Сковорода, Киркегор — изгои, их душевные болезни, может быть, единственно нормальная реакция на мерзость и злопыхательство окружения.

Я вопрошаю себя: до какой степени отупения, очерствения, омертвения нужно дойти, чтобы остаться нормальным в этом «прекрасном новом мире»?

Большинство моих героев — страдальцы и безумцы, ибо страдание и безумие — единственные оправдания в мире торжествующего абсурда…

Творчество, позиция каждого неотделимы от личной судьбы. Гениальное почти всегда рождается из решения собственных проблем. Умиротворенность не способна породить индивидуальность. Благополучие — плохой помощник. Гонения, травля, страдание, нищета — вот что стимулирует гениальных. Бедствия, безвестность, несправедливость — такова питательная среда гения. Вот почему гении нередко родятся у шлюх и никогда — у королей.

Мудрецы почти всегда аутсайдеры, в противном случае у них мало шансов стать авангардом.

> Поэт лучшее своей жизни отнимает от жизни и кладет в свое сочинение. Оттого сочинение его прекрасно, а жизнь дурна.

Гениальность отверженна и потому — безрадостна. Ощущение странной тоски есть главное, что мы испытываем, созерцая посланца богов, — говорит Василий Розанов.

Меня навязчиво преследует мысль, что против кристально чистого человека, против благородного человека, против талантливого человека существует тайный сговор всех сил природы с целью замучить и оболванить его, — свидетельствует Эдмон Гонкур.

Но страдание не есть цель великого человека — только пробный камень. Мудрость состоит не в демонстрации страдания, а в стоическом восприятии жизни, в примирении с теми бедствиями, которые она готовит гению. Только мудрость понимает, что страданье — обратная сторона счастья, что совершенно противоположные чувства, восторг и ужас жизни, взаимно дополняют друг друга. Лично я вижу в страдании средство самоочищения и часто вспоминаю бодлеровское

«Благословение»:

> Благословен Господь, пославший нам страданье —
> Лекарство от греха, божественный настой,
> Что приучает нас в юдоли мирозданья
> К экстазам неземным своею чистотой.

Увы, слишком часто гениальность — это жертвенность. Потому-то многие гении бессознательно пытаются переработать жертвенность, страдание и ужас жизни в ее восторг.

> Пусть несчастные не слишком жалуются, ибо лучшие люди всего человечества с ними! Укрепимся их силой, а почувствовав слабость, опустимся перед ними на колени. Они нас утешат. От этих душ проистекает священный поток суровой силы и могучей доброты. Даже не обращаясь к их произведениям, не слыша их голосов, мы из их взоров, из их существований узнаем, что никакая жизнь не бывает более великой, более плодотворной, более счастливой, чем в страдании.

Гениальность — не просто боль, обостренное до предела чутье к боли, но избыток сострадания, прощения, любви. Я одобряю только тех, которые ищут с болью, — не случайно и в сердцах восклицает Блез Паскаль.

Но не сострадание-сюсюканье, а сложное бодлеровское чувство восторга и ужаса, принятия всей божественной полноты жизни, в том числе жизни как изнурительной борьбы: с обществом, с окружением, со временем, но прежде всего — с собой.

> А когда вся жизнь — борьба, страсть, сомнение, невроз, когда могучая мысль будоражит до дрожи немощное тело, когда не ведаешь, что творишь: великое благо или грех, когда страдание граничит с мазохизмом, когда истязание чувства собственного достоинства бесконечно, — два шага до истерии. Которая и приходит. Рано или поздно.

Что остается познавшему мир до его частей? — Безумие или смирение небытия… Почему же те, чье положение в мире всегда сомнительно и шатко, те, кому уготовано страдание, те, кому предначертано быть побежденным, опозоренным, стертым с лица земли, те, на уничтожение которых затрачено столько усилий, — оказываются вечно живыми? Почему они всегда торжествуют, достигают вершин и создают неприходящее творения вопреки всем помехам, гонениям и житейским бурям?

> Сколько сил было потрачено впустую, сколько умов было обречено на служение злу, сколько унижено прекрасных глаз и чудесных улыбок, но в глубине сердец своих мы знаем, что это всего только видимость, будто они были унижены и побеждены, знаем, что мертвые не мертвы, что их борьба, их слово, их пример по-прежнему живы и что именно в нас продолжают они свой путь вперед.

А вот и ответ:

> Не принимает род человеческий пророков своих и избивает их, но любят люди мучеников своих и чтят тех, коих замучили.

И еще:

> В мире, сотворенном Богом, высшее, лучшее страдает именно оттого, что оно — высшее, божественное!

Гениальность как болезнь: Ф. Ницше

То необычное, что создают выдающиеся таланты, предполагает весьма хрупкую организацию, позволяющую им испытывать редкие чувства и слышать небесные голоса. Такая организация, вступая в конфликт с миром и стихиями, оказывается легко ранимой, и тот, кто, подобно Вольтеру, не сочетает в себе большой чувствительности с незаурядной выносливостью, подвержен продолжительной болезненности.

И. В. Гёте — И. П. Эккерману

…Гений у Ницше был неотделим от болезни, тесно с нею переплелся, и они развивались вместе — его гений и его болезнь, — а с другой стороны, еще и тем, что для гениального психолога объектом самого беспощадного исследования может стать всё что угодно — только не собственный гений.

Т. Манн

Именно Фридрих Ницше сделал широкое обобщение относительно связи своего гения с болезнью, давшее его последователям основание считать гениальность болезнью. Ницше выразил эту мысль следующим образом: «Художника рождают исключительные обстоятельства, они глубоко родственны болезненным явлениям и связаны с ними; так что, видимо, невозможно быть художником и не быть больным».

Существует раздел ницшеведения, заложенный еще доктором П. Мёбиусом, изображающий духовную эволюцию Ф. Ницше как историю болезни прогрессирующего паралитика. Соглашаясь с тем, что определенные обертоны текстов Ницше обязаны

болезненным состояниям, я категорически отвергаю подспудные намеки на психопатологическую подоплеку его идей. Эйфория — да! Трепет, вибрация, дрожь, явно различимые в текстах, — да! Но не содержательная, «онтологическая», «гносеологическая» ценность! Даже если гениальность — болезнь, то болезнь ясновидения, то недуг, пробуждающий заснувшую интуицию, то «феномен» патриархов, вестников и пророков! Да и сам «совратитель» связывал гениальность с вдохновением, внутренней дрожью, экстазом, вызовом: «Ни одна вещь не удается, если в ней не принимает участия задор».

Ницше никогда не сомневался в собственной гениальности, признаком которой считал именно этот задор, эту внутреннюю дрожь, эту экзальтацию, эту болезненную взвинченность. Гений, полагал он, это человек, вдохновение которого не препятствует ему оставаться трезвым. Экстазы необходимы гению для откровений, но экстатичность не должна уводить его в мир грез, прекраснодушных фантазий, мягкотелых решений. Экзальтация, вдохновение, визионерство — способы постижения правды жизни, жизненной трагедии.

Из таинств орфических учений Фридрих Ницше почерпнул мысль: «мир глубоко погряз во зле», однако категорически отверг другую: «Тело — могила души». Очищение души от всего дурного было глубоко ему чуждо: очищаясь от страданий, горя, смерти, — останавливают жизнь. Тело есть движитель жизни, заключающий в себе «волю к могуществу», избыток сил.

> Боль, страдание, считал Ницше, является величайшим из творцов. В 318 фрагменте «Веселой науки» («Люди, наделенные пророческим даром») говорится о том, что это дар производен от страдания, что «пророком становится чувство *боли*!».

В боли заключено столько же мудрости, сколько и в удовольствии: боль, подобно удовольствию, относится к наиважнейшим силам, *направленным на сохранение рода.* Если бы она не выполняла эту роль, она давно бы уже исчезла с лица земли; а то, что она причиняет страдания, не может быть убедительным аргументом против нее: такова ее сущность.

Великие мученики и *мучители* человечества, в страдании открывающие новое, — вот главная сила, способствующая сохранению рода и его развитию, «пусть даже они достигают этого только тем, что не приемлют никакого покоя и уюта и не скрывают своего отвращения к счастью такого рода» (это уже о

себе).

Собственное страдание Ницше превращал в объект наблюдения и анализа, в поучительный эксперимент над сферой духа. В 1880-м он признавался своему врачу, доктору Эйзеру:

> «Существование стало для меня мучительным бременем, и я давно покончил бы с ним, если бы терзающий меня недуг и необходимость ограничивать себя решительно во всем не давали мне материала для самых поучительных экспериментов и наблюдений над сферою нашего духа и нравственности… Постоянные изнурительные страдания; многочасовые приступы дурноты, какие бывают при морской болезни; общая расслабленность, чуть ли не паралич, когда я чувствую, что язык у меня отнимается, и в довершение всего жесточайшие припадки, сопровождаемые неудержимой рвотой (в последний раз она продолжалась трое суток, без минуты облегчения. Я думал, что не выдержу этого. Я хотел умереть)… Как рассказать вам об этой *всечасной муке,* об этой непрекращающейся головной боли, о тяжести, которая давит мне на мозг и на глаза, о том, как все тело мое немеет от головы до кончиков пальцев на ногах!»

Среди многих пророчеств и предчувствий философа-Кассандры было раннее ощущение собственного избранничества, редкий и поразительный дар жить в великом и возвышенном — вопреки всем низостям и порокам окружающей жизни. «Кто не живет в возвышенном, как дома, тот воспринимает возвышенное как нечто жуткое и фальшивое». Можно сказать, что он был единственным жителем собственноручно созданной страны, окруженной варварами. Не отсюда ли это паскалевское чувство бездны под ногами? — Ich bin immer am Abgrunge[34].

Лейтмотивом жизни и творчества Ницше было пиндаровское «*стань тем, кто ты есть*» — не прячь, а демонстрируй собственную творческую мощь, не бойся клеветы и наветов черни, будь одиноким, отверженным — но оставайся собой! И главное — не соизмеряй свои речи с ожиданиями «песка человеческого».

> …Как раз в этом и концентрировалась вся неповторимая специфика феномена Ницше, цельность и непротиворечивость его характера, верность самому

себе; здесь он шел до конца, дошел до конца, сея вокруг смятение и устилая свой жизненный путь бесконечными разрывами: сначала с филологами, потом с Вагнером, метафизикой, романтикой, пессимизмом, христианством, самым близким и родным…

Необузданность, ярко проявившаяся в последних творениях Отшельника Сильс-Марии, изначально была присуща Ницше: холодности и строгости (правильности) он всегда предпочитал «полет на метле», возможность безраздельно отдаться тому воздушному потоку, который в данное мгновение несет ввысь. Ницше не заботили «плоды» — только зачатие. Дон Жуану познания «тысяча и одна» были необходимы для того, чтобы не замкнуться в раковине первой и последней истины. «Что выяснено, перестает существовать» — таков другой лейтмотив творчества и гносеологии подвижника бесконечной неисчерпаемой истины. Характеризуя творчество «больных» гениев, Ницше, в сущности, характеризовал самого себя:

Эти великие поэты — Байрон, Мюссе, По, Леопарди, Клейст, Гоголь — были такими, какими они должны были быть: людьми мгновения, восторженными, чувствительными, ребячески наивными, легкомысленными и непрочными в своей подозрительности и доверчивости; принужденными скрывать какую-нибудь брешь в своей душе; часто своими сочинениями ищущими возможность отомстить за пережитой позор; в своем парении стремящимися освободиться от напоминаний слишком хорошей памяти; топчущимися в грязи, почти влюбленными в нее… часто борющимися с вечным отвращением к жизни, с постоянно возвращающимися к ним привидениями неверия… какое мучение эти великие художники и вообще эти великие люди для того, кто однажды разгадал их.

Страдание, боль были для Ницше необходимым условием творчества, глубины: «Страдание не делает человека лучше, оно делает его глубже».

Особым достоинством произведений, написанных в минуты непереносимых страданий, он считал собственную способность «страдающего и терпящего лишения говорить так, как будто бы

он не был страдающим и терпящим лишения».

Фридриху Ницше удалось не просто стоически следовать собственному призыву amor fati, но превратить страдание в источник высочайшей духовной активности. «Так говорит Заратустра» — человеческая реакция на судьбу, на боль, на бесконечное страдание. Ницше глубоко проникся мистической идеей, что страдание — наинадежнейший путь к постижению высших истин бытия. Лишь дойдя до крайней точки изнеможения, мистик способен обрести в себе источник освобождения и утешения. Одно из открытий Ницше: боль, страдание не оставляют подвижнику права на поражение. Даже слабость человеческую следует преобразовать в силу — силу духа.

Мыслитель не раз признавался, что вся его философия есть плод воли к жизни, воли к могуществу, что он перестал быть пессимистом именно в годы своей «наименьшей витальности». В этом контексте следует понимать сказанное им об этой книге: «Чтобы только уразуметь что-либо в моем Заратустре, надо, быть может, находиться в тех же условиях, что и я, — одной ногой стоять по ту сторону жизни».

Можно без преувеличения сказать, что книги Ницше исходили из его страданий. Его путь к совершенству пролегал через страдание. «Заратустра» буквально вылеплен из боли: он писал его в состоянии обострения болезни и, хуже того, в состоянии душевного угнетения, вызванного всеобщим непониманием того, что выходило из-под его пера: «Для многих из моих мыслей я не нашел никого достаточно зрелым; пример Заратустры показывает, что можно говорить с величайшей ясностью и все-таки никем не быть услышанным». Тем более потрясает шедевр, созданный в атмосфере страданий и всеобщего безразличия.

Свидетельствует Лу Саломе:

> «Побудительной причиной того, чтобы это внутреннее одиночество как можно полнее слить с одиночеством внешним, послужило в значительной степени его физическое страдание, которое удаляло его от людей и делало даже общение с несколькими близкими друзьями возможным лишь с большими перерывами.
>
> Страдания и одиночество — таковы два главных жизненных начала в духовном развитии Ницше, и они все сильнее сказываются по мере приближения конца».

Подобно тому, как телесные страдания Ницше стали причиной внешнего уединения, в его психических страданиях следует искать исток его сильно обостренного индивидуализма, его резкого подчеркивания слова «отдельный» в смысле «одинокий». Понимание «отдельности» человека у Ницше таит в себе историю болезни и не идет в сравнение ни с каким общим индивидуализмом: содержание его обозначает не «удовлетворение самим собой», а, скорее, «претерпевание самого себя». Следя за мучительными подъемами и падениями в его душевной жизни, мы читаем историю стольких же насилий над самим собой, и длинная, мучительная, геройская борьба таится за отважными словами Ницше: «Этот мыслитель не нуждается ни в ком, кто бы опровергал его; он сам удовлетворяет себя в этом отношении!».

Ницше хотел, особенно в последние годы, когда он был больше всего болен, чтобы его болезнь и была понимаема в таком смысле, т. е. как история выздоровления. Эта могущественная натура успела среди страданий и борьбы найти исцеление и новые силы в своем идеале познавания. Но достигнув исцеления, она снова нуждалась в страданиях и борьбе, в лихорадке и ранах. Она, которая сама достигла своего исцеления, снова вызывает болезнь: она обращается против себя самой, и как бы перекипает, чтобы снова впасть в болезненное состояние.

Бесконечной энергией своей натуры Ницше пробивался через болезненные промежутки к прежнему здоровью. Пока он мог еще осиливать боли и чувствовал в себе силу к работе, страдания не влияли на его неутомимость и самосознание. Еще 12 мая 1878 года он писал бодрым и веселым тоном в одном письме из Базеля: «Здоровье мое шаткое и внушает опасения, но мне так и хочется сказать: что мне за дело до моего здоровья».

Чтобы достигнуть могущественного развития своего самосознания, дух его нуждался в борьбе, страданиях, потрясениях. Нужно было, чтобы душа его оторвалась от того мирного состояния, в котором он естественно находился, проводя время в пасторском доме своих родителей, — потому что его творческая сила зависела от волнения и экстаза всего его существа. Тут впервые в жизни Ницше проявляется жажда страдания,

свойственная «декадентской натуре».

Апология страдания складывалась у Ницше задолго до того, как он сполна испытал боль. Уже в период работы над «Рождением трагедии» он писал: «В страданиях и трагедии люди создали красоту, надо их глубже погрузить в страдание и в трагедию, чтобы удержать в людях чувство красоты». Свидетельствует Л. Шестов:

> «У Ницше под каждой строчкой его сочинений бьется измученная и истерзанная душа, которая знает, что нет и не может быть для нее милосердия на земле.

Никому не дано измерить глубину внутренних мучений человека, чья физическая боль, возможно, уступала духовным страданиям — страданиям гения, испытывающего вековечные метафизические, религиозные и нравственные истины. Паскалевская бездна трансформировалась у Ницше в жизнь на краю пропасти: «*нужно быть на краю гибели*, дабы понять, что это нешуточное дело».

Я обнаружил у него образное ощущение такого состояния — пастух, которому вползла в рот змея: «*Самое тяжелое, самое черное вошло в душу*…»

Фридриха Ницше разрушала не только болезнь, но постоянное творческое напряжение, экстатическое состояние гениальности, вызывающее лихорадку, внутреннюю дрожь, трепет, эйфорию. Еще — духовный надрыв, самораспятие, постоянное пребывание «на пределе»…

Возможно, даже в момент своего арзамасского ужаса Л. Н. Толстой не пережил тех страданий, вызванных внезапным узрением собственной греховности, которые довелось испытать Ницше от постоянного столкновения с собственным взыскующим духом — своей смелостью быть всегда против всех, искать в запретных зонах души, говорить людям то, о чем они предпочитают молчать.

Обуреваемый комплексом пророка, вестника, витии, Ницше болезненно переживал свою безвестность, непризнанность. Конечно же, он знал цену собственных книг, которым не мог найти издателя, которые, большей частью, приходилось издавать за свой счет, он предвидел трагические последствия своих мыслей, жаждал славы, но окружало его — молчание. По его собственным словам, в Германии его «принимали за нечто

странное и нелепое, которое нет никакой надобности принимать всерьез». Неудовлетворенное честолюбие тоже подтачивало его, толкало к безумствам неуемного самовосхваления, в которых вера в гениальность смешивалась с горечью всеобщего непонимания.

> Удивительно, что этому одинокому «*охотнику до загадок*», испившему до дна чашу непризнанности и вынужденному, несмотря на крайнюю бедственность, печатать за свой счет жалкие тиражи собственных сочинений, так и не пришлось хоть однажды усомниться в aere perennius[35] каждой написанной им строки.

Экстаз и эйфория — только ширмы внутреннего аутсайдерства и алармизма Ницше. Как писал Е. Трубецкой, сквозь жизнерадостность Ницше просвечивает глубокая грусть, составляющая основу его настроения. Отвергая пессимизм А. Шопенгауэра, он повторяет: «Счастье в жизни невозможно; высшее, чего может достигнуть человек, есть существование, преисполненное героизма». Героизмом было отвержение общепринятого, героизмом было «нет!», брошенное собственному времени, героизмом было собственное донкихотство и собственное самопреодоление («Мое сильнейшее свойство — самопреодоление»). Героизмом было обращение страдания в движущую силу, громогласное «нет» — боли: «Страдать от действительности — это значит самому быть неудачной действительностью»:

> Уж нет пути!.. Вокруг зияет бездна!
> Ты сам хотел того!.. Небезвозмездно?
> Смелее, странник! Здесь или нигде!
> Погибнешь ты, подумав о беде.

Уже в прозе он писал:

> «Только великая боль приводит дух к последней свободе; только она позволяет нам достигнуть последних глубин нашего существа, — и тот, для кого она была почти смертельна, с гордостью может сказать о себе: “Я знаю о жизни больше потому, что так часто бывал на

грани смерти”».

Свидетельствует Д. Алеви:

> «Болезнь свою Ницше переносит, как испытание, как духовное упражнение, и сравнивает свою судьбу с судьбами других людей, великих в несчастьи, например, с Леопарди. Но Леопарди не был мужественен; страдая, он проклинал жизнь. Ницше же открыл для себя суровую истину: больной не имеет права быть пессимистом. Христос пережил на кресте минуту слабости: «Отец мой, зачем ты меня оставил!» — воскликнул он. У Ницше нет Бога, нет отца, нет веры, нет друзей; он намеренно лишил себя всякой поддержки, но все-таки не согнулся под тяжестью жизни. Самая мимолетная жалоба свидетельствовала бы о поражении. Он не сознается в своих страданиях; они не могут сломить его воли. Напротив, они воспитывают ее и оплодотворяют его мысли».

А вот свидетельство самого Ф. Ницше:

> «Напрягая свой ум для борьбы со страданием, мы видим вещи в совершенно ином свете, и несказанного очарования, сопровождающего каждое новое освещение смысла жизни, иногда достаточно для того, чтобы победить в своей душе соблазн самоубийства и обрести желание жить. Страдающий с презрением смотрит на тусклое жалкое благополучие здорового человека и с презрением относится к своим бывшим увлечениям, к своим близким и дорогим иллюзиям. В этом презрении всё его наслаждение. Оно поддерживает его в борьбе с физическими страданиями и как же оно ему в этой борьбе необходимо! Гордость его возмущается, как никогда; радостно защищает он жизнь против такого тирана, как страдание, против всех уловок физической боли, восстанавливающих нас против жизни. Защищать жизнь перед лицом этого тирана — это ни с чем не сравнимый соблазн».

Героический идеал Ницше — сочетание наибольших страданий с высочайшей надеждой. «Мучительное сознание собственного несовершенства влекло его к этому идеалу и его тирании над собой».

Фридрих Ницше — уникальный феномен победы духа над плотью, попытка само нездоровье обратить в творческую силу. Исходя из посылки, что философский пессимизм — результат недуга, он самому себе доказывал возможность оздоровления посредством веры — веры в здоровье. Он жаждал быть оптимистом, чтобы стать здоровым, сильным, несокрушимым.

> «Я сам взял себя в руки, я сам сделал себя наново здоровым: условие для этого — всякий физиолог согласится с этим — **быть в основе здоровым**. Существо типически болезненное не может стать здоровым, и еще меньше может сделать себя здоровым; для типически здорового, напротив, болезнь может быть энергичным **стимулом** к жизни, к продлению жизни. Так фактически представляется мне **теперь** этот долгий период болезни: я как бы вновь открыл жизнь, включил себя в нее, я находил вкус во всех хороших и даже незначительных вещах, тогда как другие не легко могут находить в них вкус, — я сделал из моей воли к здоровью, к жизни мою философию… Потому что — и это надо отметить — я **перестал** быть пессимистом в годы моей наименьшей витальности: инстинкт самовосстановления воспретил мне философию нищеты и уныния».

Одному из своих корреспондентов Ф. Ницше писал:

> «Мне всегда так тяжело слышать, что вы страдаете, что вам чего-нибудь недостает, что вы кого-нибудь утратили: ведь у меня самого страдания и лишения составляют необходимую часть всего и не составляют, как для вас, лишнего и бессмысленного в мироздании».

Великий дар базельского профессора, отличающий его от других профессоров и позволивший ему увидеть много такого, чего не могли и не хотели видеть они, состоял в способности превращать историю, философию, мораль в личную судьбу, в собственную боль: «Вся история, как *лично пережитая*, —

результат *личных страданий*».

> Воспитание страдания, *великого* страдания — разве вы не знаете, что только *это* воспитание во всем возвышало до сих пор человека?.. В человеке *тварь* и *творец* соединены воедино: в человеке есть материал, обломок, избыток, глина, грязь, бессмыслица, хаос; но в человеке есть и творец, ваятель, твердость молота, божественный зритель и седьмой день — понимаете ли вы это противоречие? И понимаете ли вы, что *ваше* сострадание относится к «твари в человеке», к тому, что должно быть сформовано, сломано, выковано, разорвано, обожжено, закалено, очищено, — к тому, что *страдает* по необходимости и *должно* страдать? А *наше* сострадание — разве вы не понимаете, к кому относится наше *обратное* сострадание, когда оно защищается от вашего сострадания, как от самой худшей изнеженности и слабости?

Ницше не был неврастеником, однако, судя по всему, имел наследственную предрасположенность к невропатологии. Унаследовав от отца крепкое телосложение и природный ум, он всю жизнь убегал от призрака мозговой болезни. Отец и две его сестры действительно страдали мигренями, однако причина смерти Карла Людвига Ницше так и осталась невыясненной. Мать Ницше отличалась повышенной склонностью к фантазиям и экзальтациям, но считалась психически нормальной. Но у двух ее сестер были явные отклонения: одна сошла с ума, другая покончила жизнь самоубийством. Психопатологические отклонения наблюдались и у ее братьев.

Первые проявления мигрени появились у Фридриха Ницше в 1858 году[36]. Головные боли особенно усилились в 1879–1880 годах, порой вызывая полупаралитические состояния, затрудняя речь. В 1880-м тяжелые невыносимые головные боли не отпускали его треть года, но когда боль стихала, склонный к трудоголии человек с еще большим неистовством набрасывался на книги, вновь ввергая себя в состояния глубокой депрессии и раздражительности.

Конечно, болезнь наложила отпечаток на его творчество: резкие смены настроений, скачки из крайности в крайность, рискованные пассажи, упоение небывалыми возможностями, односторонность, радикализм — всё это свидетельства ослабления процессов торможения, самоконтроля. Нельзя не

учитывать болезнь Ницше при анализе его творчества, которое вполне могло бы принять совсем иные (не обязательно лучшие) формы у здорового человека. Вот почему задача исследователя — оградить Ницше от его больного двойника, защитить его alter ego.

> Он сам корректировал свои мысли, но не говорил об этом прямо. В иные минуты он напрочь забывал об уже достигнутом и начинал все сначала. То и дело падая, соскальзывая к догматической фиксации, которая на миг казалась ему истиной в последней инстанции, он тотчас поднимался вновь — полностью открытый иным возможностям. Он был всегда готов мгновенно опрокинуть только что возведенное мысленное построение.

Надо быть хорошо подготовленным, дабы не поддаться его соблазнам. Карл Ясперс с полным на то основанием призывал при чтении воинственно-агрессивных текстов Фридриха Ницше не позволять оглушать себя грохотом оружия и боевыми кликами: «Ищите те редкие тихие слова, которые неизменно, хоть и не часто, повторяются — вплоть до последнего года его творчества. И вы обнаружите, как Ницше отрекается от этих самых противоположностей — от всех без исключения; как он делает собственным исходным принципом то, что объявлял сутью “Благой Вести” Иисуса: **нет больше никаких противоположностей**».

Ф. Ницше сам предупреждал и об опасности буквального понимания его текстов, и о необходимости искать свои пути и трактовки. В четверостишье «Интерпретация», помещенном в «Веселой науке», читаем:

> Толкуя сам себя, я сам себе не в толк,
> Во мне толмач давно уж приумолк.
> Но кто ступает собственной тропой,
> Тот к свету ясному несет и образ мой.

Наглядным свидетельством депрессивных состояний Отшельника из Сильс-Марии являлись частые, чуть ли не ритмические скачки настроений, связанные с течением болезни. Страдания доводили его до изнеможения, но иногда кажется, что он сам искал их, жаждал боли и той лихорадочности, в которой

рождались его идеи. Мазохизм, искание страдания — вот что питает его творческий дух.

> С гордым восклицанием: «Что не убивает меня, то делает более сильным!» он истязает себя — не до полного изнеможения, не до смерти, но как раз до тех лихорадок и ран, в которых он нуждался. Это *искание страдания* проходит через всю историю развития Ницше, образуя истинный *источник его духовной жизни.* Лучше всего он это выразил в следующих словах: «Дух есть жизнь, которая сама же наносит жизни раны: и ее собственные страдания увеличивают ее понимание — знали ли вы уже это раньше? И счастье духа заключается в том, чтобы быть помазанным и обреченным на заклание — знали ли вы уже это?.. Вы знаете только искры духа, но вы не видите, что он в то же время и наковальня, и не видите беспощадности молота!».

Признаками болезненного состояния психики является отсутствие чувства меры, страсть к преувеличениям, крайняя степень пристрастности оценок. Порой он совершенно безжалостен в своих судейских вердиктах и крайне несправедлив, напоминая пристрастность Толстого. Философ вообще не должен брать на себя роль судьи. Приговоры Ницше свидетельствуют о толстовской черствости судейства, присущей маниакальным гениям. Толстой и Ницше испытывали глубинную внутреннюю потребность «развенчать» кумиров, бросить им в лицо несправедливые и жестокие обвинения, совершенно не считаясь с общепринятыми оценками и чувствами «подсудимых».

Фридрих Ницше не знал середины: чувство благоговения легко и без веских на то оснований трансформировалось в бессердечную хулу, беспощадную и холодную критику. «Святотатственным ударом» он раз за разом разрушал тот образ, на который недавно молился (Кант, Вагнер, Шопенгауэр).

Проведенный Т. Циглером анализ текстов Ницше выявил заметные изменения стиля, появление тяжеловесных периодов и изменение тона полемики, начиная с «Веселой науки» (1885), хотя явные болезненные проявления заметны уже в произведениях 1882–1884 годов.

По некоторым данным, в период сентября-октября 1882 года Ницше трижды покушался на самоубийство. Нет, он желал не столько избавиться от страданий, сколько предупредить сумасшествие, равное для него смерти.

Результатом кризиса стало решение оставить писательскую деятельность на десять лет. Молчание казалось ему необходимым для излечения. Еще — для проверки новой, близкой к мистицизму философии, вестником которой он мечтал выступить по окончании обета. Однако он не выполнил своего решения: именно в восьмидесятые годы написал свои главные произведения, прежде чем замолкнуть навсегда по причине реально настигшего его безумия.

Проследить маршруты метаний Ницше за десятилетие, предшествовавшее безумию, задача не из легких. Зимой и осенью — Капри, Стреза, Генуя, Рапалло, Мессина, Рим, Ницца, Рута, Турин, летом — Сильс-Мария, Наумбург, Базель, Люцерн, Грюневальд, Лейпциг, пансионы, мансарды, крестьянские дома, самые дешевые харчевни, trattorie, убого меблированные холодные комнаты…

> …Редкие одинокие прогулки, спасавшие от бессонницы ужасные средства — хлорал, веронал и, возможно, индийская конопля; постоянные головные боли; частые желудочные судороги и рвотные спазмы — 10 лет длилось это мучительное существование одного из величайших умов человечества.

К этому следует добавить — существование нищенское, вынуждавшее его довольствоваться самыми дешевыми комнатами и самым дешевым питанием, что также не могло не сказаться на его здоровье. Но и на это финансов часто не хватало…

> И вот он снова в маленькой, тесной, неуютной, скудно обставленной chambre garnie; стол завален бесчисленными листками, заметками, рукописями и корректурами, но нет на нем ни цветов, ни украшений, почти нет даже книг, и лишь изредка попадаются письма. В углу тяжелый, неуклюжий сундук, вмещающий всё его имущество — две смены белья и второй, поношенный костюм. А затем — лишь книги и рукописи, да на отдельном столике бесчисленные бутылочки и скляночки с микстурами и порошками: против головных болей, которые на целые часы лишают его способности мыслить, против желудочных судорог, против рвотных спазм, против вялости кишечника… Грозный арсенал ядов и снадобий — его спасителей в этой пустынной

тишине чужого дома, где единственный его отдых — в кратком, искусственно вызванном сне. Надев пальто, укутавшись в шерстяной плед (печка дымит и не греет), с окоченевшими пальцами, почти прижав двойные очки к бумаге, торопливой рукой часами пишет он слова, которые потом едва расшифровывает его слабое зрение. Так сидит он и пишет целыми часами, пока не отказываются служить воспаленные глаза: редко выпадает счастливый случай, когда явится неожиданный помощник и, вооружившись пером, на час-другой предложит ему сострадательную руку.

И эта chambre garnie — всегда одна и та же. Меняются названия городов — Сорренто, Турин, Венеция, Ницца, Мариенбад, — но chambre garnie остается, чужая, взятая напрокат, со скудной, нудной, холодной меблировкой, письменным столом, постелью больного и с безграничным одиночеством. И за все эти долгие годы скитания ни минуты бодрящего отдыха в веселом дружеском кругу, и ночью ни минуты близости к нагому и теплому женскому телу, ни проблеска славы в награду за тысячи напоенных безмолвием, беспросветных ночей работы.

Отныне здоровье Ницше находилось в состоянии крайне шаткого равновесия: каждая мысль, каждая страница будоражили его, грозили опасностью срыва. Больше всего теперь он дорожил немногими хорошими днями, каникулами, предоставленными ему болезнью. Каждый такой день он воспринимал как дар, как спасение. Уже с утра он задавался вопросом, что принесет ему новое солнце.

В последних произведениях Ницше на смену культу духовности пришел культ энергии, воли, инстинкта. Поздний Ницше, по словам А. Риля, впадает в барокко: орнамент заслоняет мысль. Болезненное состояние Ницше возводит в категорию полноты жизни и творчества. Болезнь прогрессирует, но он, в состоянии эйфории, чувствует себя выздоравливающим, опьяненным выздоровлением.

В таком состоянии написана «Так говорит Заратустра». По словам кого-то из критиков, автор этой поэмы не Ницше, а хлорал-гидрат, возбуждавший нервную систему поэта и деформировавший его видение жизни. Патологические особенности произведения — отсутствие сдерживающих центров, сверхэкзальтация, духовный оргазм, явные признаки болезненной

мании величия, обилие бессмысленных восклицаний и т. п.

Злобой великого называл он гнетущую тишину, окружавшую пророка, тишину, звенящую одиночеством, непреодолимую, страшную в своей изоляции: «У одиночества семь шкур; ничто не проникает сквозь них. Приходишь к людям, приветствуешь друзей: новая пустыня, ни один взор не приветствует тебя. В лучшем случае это есть род возмущения тобой. Такое возмущение, но в очень разной степени, испытывал и я и почти от каждого, кто близко стоял ко мне…» Все великое действительно противопоставляет своих носителей современникам, изолирует, обрекает на страдание. Завершив «Заратустру», Ницше не просто страдал — надорвался, сник, тяжело заболел. Оборонительные силы были окончательно сломлены, сам дух обессилел.

К этому следует добавить, что публикация «Заратустры» не обошлась без ставших привычными казусов: издатель не торопился, откладывая тираж месяц за месяцем и отдавая предпочтение то гимнам для воскресных школ, то каким-то брошюрам. К щемящему одиночеству Фридриха Ницше добавилось горькое ощущение отчаяния, ненужности, отверженности.

Психическая патология усилилась после 1885 года, когда Ф. Ницше одного за другим теряет друзей, сам рвет связи, не перенося ни малейших признаков противоречия. Депрессии становятся все более глубокими, их продолжительность увеличивается. В 1887-м появляются признаки прогрессирующего паралича: движения затрудняются, речь становится тяжелой, с частыми запинаниями. Тем не менее это почти не сказывается на его творческой продуктивности: за два года (1887–1888) — дюжина произведений. Патологическая характеристика, данная в это время Р. Вагнеру, оказывается точной копией диагноза самого Ницше.

В «Сумерках кумиров» мы обнаруживаем явные признаки помрачения самого автора. События собственной жизни представлены здесь в гиперболически-хвастливом тоне. Мания величия сказывается в автобиографии, написанной 10 апреля 1888 года по просьбе Георга Брандеса, человека, ставшего первооткрывателем Ницше. Брандес был потрясен тем, что в Скандинавии никто не знает столь великого мыслителя и решил подготовить курс лекций о его философии для Копенгагенского университета. В связи с этим он попросил Ницше прислать ему автобиографию и последнюю фотографию, ибо, будучи физиогномистом, хотел заглянуть через глаза во внутренний мир незнакомого человека.

В декабре 1889 года произошло непоправимое: два дня

Ницше пролежал без движения и речи, затем появились явные признаки психического расстройства: он пел, кричал, разговаривал с собой, писал бессмысленные фразы…

Официальный медицинский диагноз определил болезнь великого мыслителя как прогрессирующий паралич, что маловероятно, ибо после туринской катастрофы Ницше прожил еще одиннадцать лет и умер от воспаления легких.

На таком диагнозе, тем не менее, настаивал крупный лейпцигский невропатолог П. Ю. Мёбиус, находивший следы душевного расстройства в текстах философа, написанных задолго до туринской катастрофы. Поставленный Мёбиусом диагноз «паралитической эйфории» оказал отрицательное влияние на многих исследователей творчества Ницше, объяснявших его нонконформистские взгляды душевным расстройством[37].

Безумие Ницше часто — особенно русскими авторами — интерпретировалось как расплата за кощунства, за «смерть Бога», за «Антихриста»: «…В этой борьбе герой гибнет. Ум его мутится — занавес падает». Конечно, нигилистические экстазы Ницше сказались на его здоровье, возможно, даже ускорили трагическую развязку. Но она не была «расплатой» — болезнь прогрессировала, мозг был поражен задолго до «богохульств» и только время (а не книги) определило трагедию.

Я не верю в надрыв Ницше, связанный с противостоянием миру, в то, что он заплатил безумием за непокорность вопрошающей мысли. Болезнь развивалась в нем сама по себе и, вполне возможно, творческими взрывами гигантской мощи он лишь отдалял свой конец. Не раздвоенность омрачила его дух и умертвила разум, не утрата способности защищаться от самого себя, но чисто физиологический процесс разрушения болезнью.

Жизнь Ницше — это не только череда творческих всплесков и болезненных спадов, но и следующих друг за другом разрывов — с кумирами, друзьями, людьми. Болезнь уничтожала мозг поэта изнутри, непризнанность, уязвленность, аутсайдерство — извне. Небо и земля ополчились против великого человека в стремлении его уничтожить, хотя достаточно было порыва сырого ветра, одного жалящего слова… Стоит ли удивляться психическому срыву человека, «внезапно приходящего в ярость и бьющего посуду, опрокидывающего накрытый стол, кричащего, неистовствующего, и, наконец, отходящего в сторону, стыдясь и злобствуя на самого себя», — так сам Ницше в аллегорической форме описал свое состояние во время написания «Случая Вагнера».

Ницше ощущал свою мегаломанию как наступление звездного часа. В письме к А. Стриндбергу он писал: «Я

достаточно силен для того, чтобы расколоть историю человечества на две части». Но — с присущей ему скептичностью — сомневался, признает ли мир когда-либо его гениальные пророчества, его переоценку всех ценностей.

Одержимый пафосом «свержения» кумиров, Ницше низвергал носителей «современных идей», выстраивая ряд современников — Милль, Ренан, Сент-Бёв, Джорж Элиот, Жорж Санд, братья Гонкуры, Карлейль, Дарвин… Хотя хлесткие характеристики Ницше не всегда справедливы, порой болезненны, может быть, объяснимы болезнью, ход мысли вполне понятен: за масками современности все они так или иначе скрывают иезуитское нутро, трусость и нерешительность, псевдообъективность, мстительность, внутреннюю испорченность…

Письма Ницше из Турина пропитаны эйфорией, но сквозь радостное возбуждение уже проглядывает трагедия — гиперборей сам несколько раз употребляет это слово. Смертельно раненный святой, со свойственной ему проницательностью, предчувствует два события — приближение столь желанной славы и помрачение сознания. Именно в таком состоянии трагического ожидания он работает над последним своим творением, «Ессе Homo». Об этом свидетельствует и название книги, явная реминисценция на тему Христа, и ее эпатирующее содержание, и подведение итогов, и сами заголовки: «Почему я так мудр?», «Почему я пишу такие хорошие книги?», «Почему я являюсь роком?», «Слава и вечность».

Ницше, считавший самого себя роком, всю жизнь испытывал на себе всю трагичность человеческой судьбы, последняя издевка которой дала себя знать на пороге безумия. Рок, никогда не щадивший честолюбия этого великого человека, не дал ему насладиться славой: безумие поразило гиперборейца именно тогда, когда эта ветреница стояла на пороге… Георг Брандес уже собирался издать свои лекции о творчестве Ницше, Август Стриндберг прислал ему теплое письмо («в первый раз я получил отклик мировой и исторический», — написал он П. Гасту), в Париже Ипполит Тэн нашел ему редактора и издателя Бурдо, в Петербурге собирались переводить книгу о Вагнере, один из старых друзей передал ему 2000 франков от неизвестного поклонника, пожелавшего подписаться на издание его книг. С той же целью тысячу франков прислала Ницше одна из старых приятельниц… Можно сказать, что признание пришло к Ницше на пороге безумия, возможно, подтолкнуло к нему.

Явные признаки сумасшествия появились в конце 1888 года. Ему начали мерещиться кошмары, исходящие от военной мощи Германской империи. В последних своих книгах он бросал вызов

династии Гогенцоллернов, Бисмарку, германским шовинистам и антисемитам, церкви…

6 января Я. Буркхардт получил от Ницше письмо, из которого явствует, что бывший коллега сошел с ума: «Я Фердинанд Лессепс, я Прадо, я Chambige[38], я был погребен в течение осени два раза…»

К концу жизни великий мыслитель обратился в беспомощного ребенка… Вот как описал К. Бернулли визиты матери Ницше с больным сыном к друзьям:

> «Когда г-жа Ницше посещала Гельцеров, она по обыкновению приходила вместе со своим сыном, который следовал за нею, как дитя. Чтобы избежать беспокойств, она вела его в гостиную и усаживала возле двери. Потом она подходила к роялю и брала несколько аккордов, отчего он, набравшись мужества, потихоньку приближался к инструменту сам и начинал играть, поначалу стоя, а после на стульчике, куда его усаживала мать. Так он «импровизировал» часами, в то время как г-жа Ницше в соседней комнате могла оставлять своего сына без присмотра и быть спокойной за него ровно столько времени, сколько продолжалась игра на рояле».

Свидетельствует А. Белый:

> «Последние годы жизни Ницше тихо молчал. Музыка вызывала улыбку на его измученных устах… Пятнадцать лет[39] просидел Ницше — изобретатель взрывчатых веществ — на балконе тихой виллы, с разорванным мозгом. И теперь проезжающим показывают то место на балконе, где часы просиживал сумасшедший Ницше».

Куда он шел? Кто скажет?
Одно лишь ясно: гибель он нашел.
Звезда погасла в местности пустынной:
пустынной стала местность…

В конце августа 1900 года Фридрих Ницше заболел

воспалением легких. Он тихо скончался в полдень 26 августа последнего года века[40]. Ушел философ и поэт, возвестивший новые пути человеческого духа, человек трагической судьбы, чье творческое наследие стало предметом множества фальсификаций. Загнанный в угол при жизни, он был извращен и оболган после смерти. Судьба оказалась немилосердной не только к нему самому, но и к его творчеству[41].

Бездонно зияющая трещина

Так чрез всю жизнь его, как чрез великолепное здание, построенное из твердого камня, но с каким-то нарушением основных законов земной механики, земного равновесия, проходит одна длинная, сверху донизу, сначала едва заметная, тонкая, как волосок, но постепенно расширяющаяся и, наконец, бездонно зияющая трещина.

Д. С. Мережковский

Еще современники обратили внимание на пристрастие Гоголя к «болезням души». Но возможно ли такое у человека здорового, не пережившего то, что чувствуют и от чего умирают его герои? Может ли гениально писать болезнь Геркулес? Вам известны здоровые гении?

Две главные темы гоголевского эпистолярия: деньги и болезнь. Можно составить громадный фолиант «истории болезни», написанный самим больным:

> Голова у меня одеревенела и ошеломлена так, что я ничего не в состоянии делать, — не в состоянии даже чувствовать, что ничего не делаю.
>
> Я был болен, очень болен, и еще болен доныне внутренне. Болезнь моя выражается такими страшными припадками, каких никогда еще со мною не было; но страшнее всего мне показалось то состояние, которое напомнило мне ужасную болезнь мою в Вене, а особливо, когда я почувствовал то подступившее к сердцу волнение, которое всякий образ, пролетавший в мыслях, обращало в исполина, всякое незначительно-приятное чувство превращало в такую страшную радость, какую не в силах вынести природа человека, и всякое сумрачное чувство претворяло в печаль, тяжкую, мучительную печаль, и потом следовали обмороки; наконец, совершенно сомнамбулическое состояние.
>
> Болезни моей — ход естественный: она есть

истощение сил. Век мой не мог ни в каком случае быть долгим. Отец мой был также сложения слабого и умер рано, угаснувши недостатком собственных сил своих, а не нападеньем какой-нибудь болезни. Я худею теперь и истаиваю не по дням, а по часам; руки мои уже не согреваются вовсе и находятся в водянисто-опухлом состоянии. Ни искусство докторов, ни какая бы то ни была помощь, даже со стороны климата и прочего, не могут сделать ничего, и я не жду от них помощи. Но говорю твердо одно только, что велика милость Божия и что если самое дыхание станет улетать в последний раз из уст моих и будет разлагаться во тление самое тело мое, одно его мановение — и мертвец восстанет вдруг. Вот в чем только возможность спасения моего.

К изнурению сил прибавилась еще и зябкость в такой мере, что не знаю, как и чем согреться: нужно делать движение, а делать движение — нет сил. Едва час в день выберется для труда, и тот не всегда свежий. Но ничуть не уменьшается моя надежда. Дряхлею телом, но не духом. В духе, напротив, всё крепнет и становится тверже…

По моему телу можно теперь проходить курс анатомии: до такой степени оно высохло и сделалось кожа да кости.

На меня находили припадки тоски, мне самому необъяснимой, которая происходила, может быть, от моего болезненного состояния.

Кровь стыла в нем, ввергая в состояние вечного озноба, холода льдов Коцита. Он совершенно не выносил холода, зябнул даже в тепле.

Я зябну и зябну, и зябкость увеличивается чем далее, тем более… Существование мое как-то странно. Я должен бегать и не сидеть на месте, чтобы согреться. Едва успею согреться, как уже вновь остываю, а между тем бегать становится труднее и труднее потому, что начинают пухнуть ноги, или лучше, жилы на ногах.

Малейший холод на меня ощетинивается бурею.

Я истаиваю не по дням, а по часам… Вы бы ужаснулись, меня увидев…

У меня иссушение всего тела и цвет мертвечины…

Я мало чем лучше скелета. — Дело доходило до

того, что лицо сделалось зеленей меди, руки почернели, превратившись в лед, так что прикосновение их ко мне самому было страшно, и при 18 градусах тепла в комнате я не мог ничем согреться.

Свидетельствует А. О. Смирнова:

«…Гроза действовала на его слабые нервы, и он страдал теми невыносимыми страданиями, известными одним нервным субъектам».

Н. В. Гоголь — Н. Я. Прокоповичу:

«Желудок мой гадок до невозможной степени и отказывается решительно варить, хотя я ем теперь очень умеренно. Геморроидальные мои запоры по выезде из Рима начались опять и, поверишь ли, что если не схожу на двор, то в продолжение всего дня чувствую, что на мозг мой как будто надвинулся какой-то колпак, который препятствует мне думать и туманит мои мысли».

Н. В. Гоголь — М. П. Погодину:

«О себе не могу сказать слишком утешительного. Увы! Здоровье мое плохо, и гордые мои замыслы… О, друг! если бы мне на четыре, пять лет еще здоровья! И неужели не суждено осуществиться тому?.. Много думал я совершить… Еще доныне голова моя полна, а силы, силы… Недуг, для которого я уехал и который было, казалось, облегчился, теперь усилился вновь. Моя геморроидальная болезнь вся обратилась на желудок. Это несносная болезнь. Она мне говорит о себе каждую минуту и мешает мне заниматься. Но я веду свою работу, и она будет кончена, но другие, другие… О, друг, какие существуют великие сюжеты! Пожалей о мне!»

Н. В. Гоголь — А. С. Данилевскому:

«Ты спрашиваешь о моем здоровье. — Плохо, брат, плохо; всё хуже, — чем дальше, всё хуже… Болезненное мое расположение решительно мешает мне заниматься. Я ничего не делаю и часто не знаю, что делать с временем».

Вторая половина 1838-го — период непрерывной депрессии и болезни: хотя в некоторых письмах Гоголь намекает на великие замыслы, работа явно буксует, плоды никак не соответствуют намерениям. Свидетельствует И. А. Линниченко:

«Но не забудем психологической истории этих душевных алканий. Всецело преданный изучению души, исканию ее вечных законов, придя к убеждению, что единственное спасение в духовном самоусовершенствовании, великий писатель, анатомируя свою душу, в экстазе самобичевания нашел ее полной мерзости и греховности и всем сердцем отдался одной мысли — очистить себя, воспитать свою душу для той великой цели, которую ему предназначил Божественный Промысл, и эта вечная анатомия, мучительный внутренний анализ стал его манией, его кошмаром; борьба с внутренними недугами была для него труднее и упорнее борьбы с болезнями физическими; ему казалось, что подобно тому, как в древней былине из одного рассеченного врага вырастало целое войско, каждый упрек открывал ему неведомые стороны душевного несовершенства, и он падал, — поднимался и опять упадал, и эта сизифова работа убила его душевные и телесные силы.

Но каково же должно было быть душевное состояние великого писателя, всю жизнь положившего на одну великую цель, неустанно работавшего над внутренним самоусовершенствованием, жадно искавшего тех истин, которые поведать миру он считал своим таинственным назначением, когда он, по его убеждению, приготовил свою душу к восприятию истины, познал ее, — и вдруг почувствовал свое бессилие поведать ее миру тем языком, которым он только и умел убедительно говорить — образами? Анатомируя свою душу, он лишил ее производительной силы; те образы, которые наполняли

ее прежде толпой, жили и вырастали в ней в чудные созданья, теперь отлетели от его беззвучной монашеской душевной кельи; собиравшая их в стройный хоровод музыка души замолкла навсегда. И его религиозно-нравственная система могла только усилить его страдания: ведь цель, к которой он стремился, было спасение души, и для этого спасения Божий Промысл дал ему высокое назначение учить людей помощью его чудного дара, — и он этого назначения не исполнил; он онемел в тот самый момент, когда познал истину, и ему теперь не спасти своей души, потому что он не выполнил Богом на него возложенной задачи».

И этого мучительного сознанья не могла вынести его исстрадавшаяся душа.

Свидетельствует Д. С. Мережковский:

«В мнительности своей, доходящей до безумия, Гоголь мечется между надеждой на докторов и надеждой на чудо, между лекарствами и молитвами. “Наше выздоровление в руках Божиих, а не в руках докторов”. — “Молитесь обо мне — от врачей я уже не жду никакой помощи”. — “Чувствую, что больше всего мне следует надеяться на Святые Места и поклонение Гробу Господню, чем на докторов и лечение”. И тотчас обращается снова к докторам; они его осматривают, ощупывают, выстукивают, выслушивают, ничего не находят, и ему кажется, что они недостаточно его осмотрели; не веря одному, бежит он к другому; объявляет, наконец, латинское словечко, от которого будто бы всё зависит: “У меня поражены нервы в желудочной области, так называемой системе nervoso fascoloso”».

Из одной лечебницы в другую, из Берлина в Дрезден, из Дрездена в Карлсбад, из Карлсбада в Греффенберг. — «Я, как во сне, среди завертываний в мокрые простыни, сажаний в холодные ванны, обтираний, обливаний и беганий каких-то судорожных, дабы согреться. Я слышу одно только прикосновение к себе холодной воды и ничего другого, кажется, и не слышу и не знаю». Но и отсюда, из-под брызжущих кранов, из-под мокрых простынь опять отчаянный вопль: «Отправьте молебен!.. Молитесь, молитесь обо мне!.. Не переставайте обо мне

молиться!».

И эта агония длится целые годы, десятки лет. Гоголь как будто и не жил вовсе, а всю жизнь умирал.

«И ни души не было около меня в продолжение самых трудных минут, тогда как всякая душа человеческая была бы подарком», — вспоминает он об одном из своих припадков. В самом деле, может быть, всего ужаснее в болезни Гоголя — это его совершенное одиночество. Не говоря уже о других, даже такой человек, как Пушкин, не понял бы нравственной причины его болезни. «Великий меланхолик», — определил он Гоголя и ничего больше не мог бы прибавить. Но откуда эта «меланхолия», ежели не только от положения желудка «вверх ногами» и от nervoso fascoloso.

Свидетельствует Н. М. Языков:

«Он рассказал мне о странностях своей, вероятно мнимой, болезни: в нем же находятся зародыши всех возможных болезней; так же и об особенном устройстве головы своей и неестественном положении желудка. Его будто осматривали и ощупывали в Париже знаменитые врачи и нашли, что желудок его вверх ногами».

Любопытно, что за несколько недель до смерти Г. П. Данилевский нашел Гоголя цветущим и полным сил. Среди близко знавших писателя людей ходила молва, будто и с болезнью своей он морочит друзьям голову. Многие считали, что болен Гоголь от особой мнительности своей, от поэтической сверхчувствительности, от страдания совести за зло жизни…

На самом деле Гоголь был болен хворью гениев — маниакально-депрессивным психозом. Его собственное описание хода болезни не оставляет места иным толкованиям.

Среди совершенного здоровья и душевной ясности, как будто даже от избытка, от чрезмерности этого здоровья, этой грозовой силы жизни, рождается сначала смутное и, по-видимому, беспричинное, неудержимо растущее возбуждение; потом какой-то внезапный страх: словно крик Пана, страшный зов в тишине безоблачного

полдня. Потом болезненная тоска, которой нет описания. — «Я был приведен в такое состояние, что не знал решительно, куда деть себя, к чему прислониться. Ни двух минут я не мог оставаться в покойном положении, ни на постели, ни на стуле, ни на ногах. О, это было ужасно». «У меня все расстроено внутри. Я, например, увижу, что кто-нибудь споткнулся; тотчас же воображение за это ухватится, начнет развивать — и все в самых страшных призраках. Они до того меня мучат, что не дают мне спать и совершенно истощают мои силы».

Хотя Гоголь ни разу не осматривался психиатром, близкие знакомые подозревали наличие у него психического заболевания. Об этом свидетельствовали периоды необычайно веселого настроения, так называемые гипомании, сменявшиеся приступами жестокой тоски и апатии — депрессии. Психическое заболевание Гоголя маскировалось под различные телесные (соматические) болезни.

Судя по его письмам и по отказу принять схиму, творчество не прекращалось даже в самые страшные часы самоистязаний — мучительно, медленно, с надрывом, но дело шло. Тем более, что, рисуя утопию, он как бы частично освобождался от собственных дум и страхов.

«Я работаю в тишине по-прежнему. Иногда хвораю, иногда же милость Божья дает мне чувствовать свежесть и бодрость, тогда работа идет свежее.

Если Бог будет милостив и пошлет несколько деньков, подобных тем, какие иногда удаются, то, может быть, и я как-нибудь управлюсь.

Сижу по-прежнему над тем же, занимаюсь тем же, — пишет он Жуковскому за 19 дней до смерти. — Помолись обо мне, чтобы работа моя была истинно добросовестна, и чтобы я хоть сколько-нибудь был удостоен пропеть гимн красоте небесной.

Да будет благословен Бог, посылающий нам всё! И душе, и телу моему следовало выстрадаться. Без этого не будут «Мертвые души» тем, чем им быть должно. Итак, — обращается Гоголь к А. О. Смирновой, — молитесь обо мне, друг, молитесь крепко, дабы вся душа моя обратилась в одни согласно настроенные струны, и

бряцал бы в них сам дух Божий».

Как только второй том «Мертвых душ» был дописан, Гоголь ощутил опустошенность. Всё больше им стал овладевать «страх смерти», которым когда-то мучился его отец. Похоже, струны были основательно расстроены: никогда раньше Гоголь так часто не просил молиться за него, никогда не возлагал такие надежды на молитву.

«Болен, изнемогаю духом, требую молитв и утешения и не нахожу нигде. С болезнию моей соединилось такое нервическое волнение, что ни на минуты не посидит мысль моя на одном месте и мечется, бедная, беспокойней самого больного.

Никогда так не чувствовал потребности молитв ваших, добрейшая моя матушка. О, молитесь, чтобы Бог меня помиловал, чтобы наставил, вразумил совершить мое дело честно, свято и дал бы мне на то силы и здоровье! Ваши постоянные молитвы обо мне теперь мне так нужны, так нужны, — вот всё, что имею вам сказать. О, да поможет вам Бог обо мне молиться!»

Что такое болезнь Гоголя? — размышляет Д. С. Мережковский. — В каком отношении находится она к тому особому душевному состоянию, которое, по-видимому, неразрывно связано с нею, и так называемому «мистицизму» Гоголя? «Мистицизм» ли от болезни или болезнь от «мистицизма»? Кажется, и то и другое предположения одинаково неверны.

«Мистицизм» — болезнь духа и болезнь тела вовсе не находятся во взаимной причинной связи: обе они суть только следствия какой-то одной, более глубокой, первой причины, чего-то, что за телом и духом, какого-то первозданного несоответствия, несогласия, опять-таки *неравновесия* между телом и духом.

Трудно решить, когда, собственно, началась болезнь Гоголя. Кажется, он родился с нею точно так же, как Пушкин со своим непобедимым здоровьем.

Может быть, в детстве и юности причина болезни была по преимуществу физическая, но с годами, несмотря на часто повторявшиеся припадки, организм крепнет, и, вместе с тем, обнаруживается, что причина болезни отнюдь *не только* физическая, что особое состояние духа, ежели не производит болезнь тела, то во всяком случае предшествует ей. Поверхностным

наблюдателям кажется даже, что Гоголь — мнимый больной, что он воображает себя или притворяется больным. «Он считал себя неизлечимо больным и готов был советоваться со всеми докторами, хотя по наружности казался свежим и здоровым», — замечает биограф. «Он удивил меня тем, — рассказывает С. Т. Аксаков, — что начал жаловаться на свои болезни и сказал даже, что болен неизлечимо. Смотря на него изумленными и недоверчивыми глазами, потому что он казался здоровым, я спросил его: “Да чем же вы больны?” Он отвечал неопределенно и сказал, “что причина болезни его находится в кишках”. — Из Рима пишут осенью 1840 года: “Гоголь ужасно мнителен… Он ничем не был занят, как только своим желудком, а, между тем, никто из нас не мог съесть столько макарон, сколько он их отпускал иной раз”».

По мнению И. Д. Ермакова, главной хворью Гоголя была мнительность, ипохондрия. От меланхолии он легко переходил к экзальтации, от тоски — к эйфории. В своей болезни он чем-то напоминает Фридриха Ницше, впадавшего во время приступов эйфории в манию величия.

При всем обилии сведений о болезнях Гоголя (сотни и сотни документов и свидетельств) установить, так сказать, ретроспективный диагноз — нелегкая задача. Даже лучшие врачи Европы, пользовавшие его, приходили ко взаимоисключающим выводам. Так, берлинский диагност д-р И. Л. Шенлейн поставил диагноз поражения нервов в желудочной области, так называемой системе nervoso fascoloso, и рекомендовал холодные морские купания. Д-р К. Г. Карус из Дрездена нашел причиной болезни резкое увеличение печени и прекратившееся вырабатывание крови, рекомендовав воды в Карлсбаде. Знаменитый П. Круккенберг из Галя «решил, что причина всех болезненных припадков заключена в сильнейшем нервическом расстройстве, покрывшем все прочие припадки и произведшем все недуги». Гоголю ставили мифические диагнозы: «спастический колит», «катар кишок», «поражение нервов желудочной области» и так далее. Естественно, лечение этих мнимых болезней эффекта не давало[42].

Поскольку болезнь крылась в психике писателя, то после холодных купаний и обтираний Гоголю неизменно становилось лучше, но улучшения были кратковременными.

Н. В. Гоголь — П. А. Плетневу:

«Я заезжал в Грефенберг, чтобы вновь несколько освежиться холодной водой, но это лечение уже не принесло той пользы, как в прошлом [1845] году. Дорога действует, лучше. Видно, на то воля Божья, и мне нужно более, чем кому-либо, считать свою жизнь беспрерывной дорогой и не останавливаться ни в каком месте, как на временный ночлег и минутное отдохновение».

В. А. Жуковский — М. П. Погодину:

«У меня в Швальбахе гостил Гоголь; ему вообще лучше; но сидеть на месте ему нельзя; его главное лекарство — путешествие; он отправился в Остенде».

Свидетельствует В. В. Набоков:

«Опасность превратиться в лежачий камень Гоголю не угрожала: несколько летних сезонов он беспрерывно ездил с вод на воды. Болезнь его была трудноизлечимой, потому что казалась малопонятной и переменчивой: приступы меланхолии, когда ум его был помрачен невыразимыми предчувствиями и ничто, кроме внезапного переезда, не могло принести облегчения, чередовались с припадками телесного недомогания и ознобами; сколько он ни кутался, у него стыли ноги, а помогала от этого только быстрая ходьба — и чем дольше, тем лучше. Парадокс заключался в том, что поддержать в себе творческий порыв он мог лишь постоянным движением — а оно физически мешало ему писать. И все же зимы, проведенные в Италии с относительным комфортом, были еще менее продуктивными, чем лихорадочные странствия в почтовых каретах. Дрезден, Бадгастейн, Зальцбург, Мюнхен, Венеция, Флоренция, Рим и опять Флоренция, Мантуя, Верона, Инсбрук, Зальцбург, Карлсбад, Прага, Грефенберг, Берлин, Бадгастейн, Прага, Зальцбург, Венеция, Болонья, Флоренция, Рим, Ницца, Париж, Франкфурт, Дрезден — и всё сначала; этот перечень с повторяющимися названиями знаменитых туристских

городов не похож на маршрут человека, который хочет поправить здоровье или собирает гостиничные наклейки, чтобы похвастаться ими в Москве, штат Огайо, или в Москве российской, — это намеченный пунктиром порочный круг без всякого географического смысла. Воды были скорее поводом. Центральная Европа была для Гоголя лишь оптическим явлением, и единственное, что было ему важно, единственное, что его тяготило, единственная его трагедия была в том, что творческие силы неуклонно и безнадежно у него иссякали. Когда Толстой из нравственных, мистических и просветительских побуждений отказался писать романы, его гений был зрелым, могучим, а отрывки художественных произведений, опубликованные посмертно, показывают, что мастерство его развивалось и после смерти Анны Карениной. А Гоголь был автором всего лишь нескольких книг, и намерение написать главную книгу своей жизни совпало с упадком его как писателя: апогея он достиг в «Ревизоре», «Шинели» и первой части «Мертвых душ».

Что скрывал Гоголь? С жизнью и смертью Гоголя связано непрерывно растущее количество мифов, которыми неизменно обрастают все «проклятые поэты». Этому способствовали его странности, страхи, сожжения, безбрачие, ранняя смерть. Видимо, вечное бегство Гоголя, бегство как бы от себя самого, было результатом его душевной хвори, его страхов, панического ужаса, от которого он пытался спастись. Он бежит из России, но, оказавшись на чужбине, тоже не может усидеть на одном месте, даже таком замечательном, благотворном для его здоровья, как Италия:

«С какою бы радостью я сделался фельдъегерем, курьером… даже на русскую перекладную и отважился бы даже в Камчатку, — чем дальше, тем лучше… Мне бы дорога теперь, да дорога в дождь, в слякоть, через леса, через степи, на край света!.. Клянусь, я бы был здоров!»

Последнее — правда: стоило больному Гоголю сесть в дилижанс и проехать немного — и он уже чувствовал облегчение, болезнь оставляла его.

Но только что он останавливается, внутренняя тревога пробуждается вновь, и с еще большею силою, еще явственнее слышится таинственный «зов». — «Душа изнывает вся от страшной хандры, которую приносит болезнь, бьется с ней и выбивается из сил биться…» — «Тяжело, тяжело, иногда так приходится тяжело, что хоть просто повеситься…» — «Тягостнее всего беспокойство духа, с которым труднее всего воевать, потому что это сражение решительно в воздухе. Изволь управлять воздушным шаром, который мчит первым стремлением ветра! Это не то что на земле, где есть колеса и весла».

Здесь самое определенное физическое ощущение отражает, так сказать, метафизическую причину болезни: нарушение земного равновесия, законы земной механики, отсутствие точки опоры, головокружительный полет над бездною.

Гоголь — не безумие, Гоголь — психоз. Симптомы маниакально-депрессивного психоза: мнительность, придумывание и нанизывание недугов, сексуальная недостаточность, бегства, непрерывные странствия, судорожные поиски поприща, попытки перетолковать собственные творения, сожжения рукописей, страхи. «Экзистенциальный страх — это задний план гоголевского комизма, — считает Б. Зелинский. — Даже комик он — от невроза: Подбадривает себя, как ребенок в темноте. Чем сильнее страх, тем громче смех» (А. Труайя).

Трагедия Николая Васильевича состояла в том, что его психическое заболевание при жизни так и не было диагностировано и врачи всю жизнь лечили его от десятков вымышленных хворей.

Наших возмущает попытка понять творчество Гоголя в связи с его болезнью, трагедией, устройством души: «Поражает безразличие к духовной одаренности Гоголя: его выслушивают не как собеседника, а только как пациента или разглядывают как экспонат». Но разве не симптом безразличия — отрыв художественного мира от мира души? Разве можно до конца понять муки Паскаля без его болезни, картины Эль Греко без его астигматизма, трагедию второго тома «Мертвых Душ» без невозвратного угасания творческой энергии и склероза?

Кстати, главные книги о болезни Гоголя написаны отнюдь не иностранцами — В. И. Шенроком, З. З. Баженовым, В. Чижом, И. Д. Ермаковым, В. И. Мочульским. Если сама гениальность, как ныне принято считать, — болезнь, то почему тема болезни гения

должна быть запретной? Почему Белинскому или Тургеневу дано право обвинять автора «Переписки с друзьями» в помешательстве и объяснять им написание этой книги («Что-то тронулось в голове… вся Москва была о нем такого мнения»), а профессиональным врачам — не дано? Почему неправомерна постановка задачи о зависимости творчества от хода болезни?

Конечно, человек и его личные обстоятельства — это одно, а тексты — это совсем иное, но разве между тем и другим — никаких связей? Разве уникальные способности часто — не результат наследственности или болезни?

Наследственность Н. В. Гоголя тоже была неблагоприятной: болезненный, мнительный, рано умерший отец, неврастеничка-мать, рожавшая нежизнеспособных детей. Отец Гоголя перед женитьбой серьезно болел лихорадкой, мать страдала депрессиями и частой сменой настроений. Сам Гоголь родился хилым, узкоплечим ребенком с впалой грудью и плохим цветом лица, опасно болел в 1822 году, страдал постоянным страхом смерти и периодическими обострениями разных хворей, а также частыми депрессиями.

Родители боялись потерять единственного выжившего сына, очень любили и баловали Никошу, выполняли все его прихоти — не отсюда ли эгоизм, нарциссизм, автоэротизм и материнский комплекс?

Почти никто из биографов не обратил внимания на мазохизм Гоголя. Между тем, у него самого можно встретить признания, свидетельствующие о потребности в боли, о страдании как творческой силе:

> «Болезнь моя так мне была доселе нужна, как рассмотрю поглубже все время страдания моего, что не дает духа просить Бога о выздоровлении. Молю только Его о том, да ниспошлет несколько свежих минут и надлежащих душевных расположений, нужных для изложения на бумагу всего того, что приуготовляла во мне болезнь страданьями и многими, многими искушеньями и сокрушеньями всех родов, за которые недостает слов и слез благодарить Его всеминутно и ежечасно».

Гоголь был мазохистом, боль как бы подстегивала его таланты. С другой стороны, он контролировал меру боли и саму болезнь. То, что он сам считал посещением благодати, на самом деле было концентрацией на работе, созревшим плодом

вдохновения. Каждый раз, когда можно было «срывать плод», болезнь отступала как бы сама собой: лучшие места и книги написаны Гоголем в состоянии эйфории, победы над страданием — духа и тела.

Болезнь Гоголя — это подсознательные муки несвоевременного и непонятого человека со слишком чувствительной, изнемогающей душой, это шоковое чувство личности в «зазоре бытия», раздираемой слишком человеческим противоречием своей промежуточности между небом и землей.

> Он страдал долго, страдал душевно — от своей неловкости, от своего мнимого безобразия, от своей застенчивости, от безнадежной любви, от своего бессилия перед ожиданиями русской грамотной публики, избравшей его своим кумиром. Он углублялся в самого себя, искал в религии спокойствия и не всегда находил; он изнемогал под силой своего призвания, принявшего в его глазах размеры громадные, томился тем, что непричастен к радостям, всем доступным, и изнывал между болезненным смирением и болезненной, несвойственной ему по природе гордостью.

Гоголь нуждался в своем докторе Фрейде или докторе Юнге, но, окажись их лечение успешным, не было бы гения Гоголя…

В один из майских дней 1840 года Гоголя провожали его друзья Аксаков, Погодин и Щепкин. Когда экипаж скрылся из виду, они заметили, что черные тучи заволокли половину неба. Внезапно сделалось темно, и друзьями овладели мрачные предчувствия о судьбе Гоголя. Как оказалось, неслучайно…

Николай Васильевич рано одряхлел. Судя по всему, в 30 лет он уже стар, в 35 кончился как художник, а в 37 уже готов к смерти. В письме к Погодину от 8 февраля 1846 года он признается в желании повеситься… К сорока годам, по словам Н. В. Берга, от прежнего Гоголя остались одни развалины. Память ослабела, мучат атаки паники и галлюцинации, усиливается страх смерти: «Ничего не мыслится, не пишется, голова тупа»; «нашло на меня оцепенение» и т. д., и т. п.

Свидетельствует Д. С. Мережковский:

> «Мы знаем, что в последние дни преследовали Гоголя какие-то ужасные видения. Дня за два, за три до сожжения рукописей он «поехал на извозчике в

Преображенскую больницу к одному юродивому, подъехал к воротам, подошел к ним, воротился, долго ходил взад и вперед, долго оставался в поле на ветру, в снегу, стоя на одном месте, и потом, не входя на двор, опять сел на лошадь и возвратился».

Что он думал, что он видел там, в поле, ночью, один, или в старинной маленькой церкви Симеона Столпника, где в темноте молился целыми часами? Не проносились ли перед ним снова те видения, которыми в юношеских сказках своих, особенно в самой страшной и вещей из них — «Вие», напророчил он себе судьбу свою?

Тяжелое состояние усугубляли беседы с фанатичным священником — Матвеем Константиновским, который укорял Гоголя в его мнимой греховности, демонстрировал ужасы Страшного суда, мысли о которых мучили писателя с раннего детства. Духовник Гоголя потребовал отречься от Пушкина, перед талантом которого Николай Васильевич преклонялся.

«Вдруг… среди тишины… с треском лопнула железная крышка гроба и поднялся мертвец… Вихорь поднялся по церкви, попадали на землю иконы, полетели вниз разбитые стекла окошек. Двери сорвались с петель, и несметная сила чудовищ влетела в Божью церковь. Страшный шум от крыл и от царапанья когтей наполнил всю церковь. Все летало и носилось, ища повсюду философа… Он только крестился, да читал, как попало, молитвы… Все глядели на него, искали и не могли увидеть его, окруженного таинственным кругом. — «Приведите Вия, ступайте за Вием!..» И вдруг настала тишина в церкви; послышалось вдали волчье завывание, и скоро раздались тяжелые шаги, звучавшие по церкви. Взглянув искоса, увидел он, что ведут какого-то приземистого, дюжего, косолапого человека. Весь был он черней земли. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его засыпанные землею ноги и руки. Тяжело ступал он, поминутно оступаясь. Длинные веки опущены были до самой земли. С ужасом заметил Хома, что лицо было на нем железное».

«— Вот он! — закричал Вий и уставил на него железный палец, и все, сколько ни было, кинулись на философа. Бездыханный, грянулся он о землю, и тут же вылетел дух из него от страха».

Он [Хома] «умер от страха, так же, как Гоголь. И святыня Божья не спасла его от дьявольской нечисти;

церковь, бедная, ветхая, вся дрожит под напором чудовищ и не может им противиться: они побеждают ее; бесплотная духовность оскверняется бездушною плотскостью — и предсказанная «мерзость запустения становится на месте святом».

Каковы бы ни были предсмертные видения Гоголя, таков именно должен был быть их пророческий смысл: его собственная, им самим убитая Муза, сверкающая страшной красотою, ведьма в гробу среди церкви, и уставленный на него, убийцу, железный палец Вия.

В 1839 году в Риме Гоголь схватил сильнейшую болотную лихорадку (малярию). Ему чудом удалось избежать смерти, но тяжелая болезнь привела к прогрессирующему душевному и физическому расстройству здоровья. Как пишут некоторые исследователи жизни Гоголя, болезнь поразила мозг писателя. У него начали случаться припадки и обмороки, что характерно для малярийного энцефалита. Но самым страшным для Гоголя были видения, посещавшие его во время болезни.

Существует несколько версий смерти Н. В. Гоголя, сознательно или бессознательно оставившего после себя множество загадок. Большое распространение получил безосновательный, чисто гоголевский вариант, согласно которому окружающие приняли летаргический сон писателя за смерть и похоронили его заживо. Затем он умер в могиле в страшных муках от недостатка кислорода, царапая ногтями крышку гроба.

Появлению таких слухов способствовал сам Николай Васильевич. Переболев в 1839 году малярийным энцефалитом, он был подвержен обморокам с последующим продолжительным сном. Это вызвало у писателя тафефобию — страх погребения заживо: Гоголь патологически боялся, что во время подобного состояния его могут принять за умершего. Более 10 лет бедолага вообще не ложился в постель. Ночами дремал, сидя или полулежа в кресле или на диване. В «Выбранных местах из переписки с друзьями» есть такая запись: «Завещаю тела моего не погребать до тех пор, пока не покажутся явные признаки разложения».

Существует версия, согласно которой Гоголь покончил с собой, приняв незадолго до смерти сильный ртутный яд. На самом деле за две недели до смерти Николай Васильевич принял пилюлю каломеля, широко распространенного лекарства того времени, содержащего ртуть. Но такая таблетка не могла

принести вреда, не говоря о том, что для глубоко верующего человека, каким был Гоголь, попытка самоубийства была страшным грехом. Никаких симптомов ртутного отравления, естественно, обнаружено не было.

М. И. Давидов, изучив 439 документов о болезни Гоголя, отвергает также возможность брюшного тифа. Такой диагноз обсуждал консилиумом, проведенный 20 февраля 1852 года с участием шести известных московских докторов. Тогда врачи под давлением лечащего врача писателя А. И. Овера и профессора С. И. Клименкова пришли к ошибочному выводу о воспалении мозговой оболочки, поставив диагноз «менингит»[43]. Всё это крайне удивительно, поскольку объективных симптомов менингита (лихорадка, рвота, напряжение затылочных мышц) у писателя тогда не было.

> К тому моменту состояние писателя было уже тяжелым. Бросалось в глаза резко выраженное истощение и обезвоживание организма. Он находился в состоянии так называемого депрессивного ступора. Лежал на постели прямо в халате и сапогах. Отвернувшись лицом к стене, ни с кем не разговаривая, погруженным в себя, молча ожидая смерти. С ввалившимися щеками, запавшими глазами, тусклым взором, слабым ускоренным пульсом…

Н. В. Гоголь умирал от обострения душевной болезни. Психотравмирующую ситуацию вызвала скоропостижная смерть Хомяковой в конце января 1852 года. Жесточайшая тоска и уныние овладели Николаем Васильевичем Гоголем. Возникло острое нежелание жить, характерное для его душевной болезни. Нечто подобное было у Гоголя в 1840, 1843, 1845 годах. Но тогда ему посчастливилось. Состояние депрессии самопроизвольно прошло. До 1852 года Гоголь практически не соблюдал поста, но теперь, кроме голодания, резко ограничил себя в жидкости. Всё это быстро привело к развитию тяжелейшей дистрофии.

> С начала февраля 1852 года Николай Васильевич практически полностью лишил себя пищи. Резко ограничил сон. Отказался от приема лекарств. Сжег практически готовый второй том «Мертвых душ». Стал уединяться, желая и в то же время со страхом ожидая смерти. Он свято верил в загробную жизнь. Поэтому,

чтобы не оказаться в аду, ночи напролет изнурял себя молитвами, стоя на коленях перед образами. Великий пост начал на 10 дней раньше, чем полагалось по церковному календарю. По существу, это был не пост, а полный голод, продолжавшийся три недели, до самой смерти писателя.

К сказанному следует добавить ошибочный диагноз и неправильное, варварское лечение. Больного насильно запихивали в горячую ванну, а голову обливали ледяной водой. После такой процедуры писателя бил озноб, но его держали без одежды. К носу больного приставили пиявок, дабы усилить носовое кровотечение. Обращение с пациентом было жестоким. На него грубо кричали. Гоголь пытался противиться процедурам, но его руки с силой заламывали, причиняя боль…

Умер Гоголь от острой сердечно-сосудистой недостаточности, вызванной дистрофией и неправильным лечением Клименкова и Овера. В наши дни спасти Гоголя не представило бы никакого труда: кормление через зонд, солевые растворы, антидепрессанты. Но Россия не только всегда пренебрегала своими гениями, но по сей день так и не научилась лечить своих граждан. Если бы стала известна русская статистика медицинских ошибок, то она была бы просто устрашающей…

Николай Васильевич Гоголь умер 21 февраля 1852 года. Его похоронили в Свято-Даниловом монастыре, а в 1931 году останки Гоголя перенесли на Новодевичье кладбище. Тогда-то и было обнаружено, что из гроба покойного похищен череп. Душевные соотечественники не дали покоя бедному Никоше даже на том свете… Согласно еще одному мифу, череп Гоголя был извлечен из могилы в 1909 году, когда меценат и основатель театрального музея Алексей Бахрушин подговорил монахов раскопать могилу. На самом деле, тайна похищения черепа писателя так и осталась нераскрытой…

В своих воспоминаниях «Перенесение праха Гоголя» профессор Литературного института, писатель В. Г. Лидин писал: «В Бахрушинском театральном музее в Москве имеются три неизвестно кому принадлежащие черепа: один из них, по предположению, — череп артиста Щепкина, другой — Гоголя, о третьем — ничего не известно».

Слухи об украденной голове писателя позднее использовал Михаил Булгаков, большой почитатель таланта Гоголя. В романе «Мастер и Маргарита» он написал об украденной из гроба голове председателя правления МАССОЛИТа, отрезанной трамвайными

колесами на Патриарших прудах…

Творчество — глубокая рана: Л. Н. Толстой

Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала.

А. Н. Радищев

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать.

А. С. Пушкин

Я бы назвал гениальное творчество урожаем бездн, собранным величайшими мыслителями и поэтами — от Паскаля и Леопарди до Гёльдерлина, Клейста и Рембо.

Цель бытия — кто скажет в чем она?
Наш разум слаб, недолги наши годы,
Мы близоруки, истина темна,
Для нас невнятен стал язык природы,
А косность мнений, тирания моды
Покрыли землю предрассудков тьмой.
И человек лишен простой свободы
Судить и думать, быть самим собой,
И мысль рождается бесправною рабой.

Льва Николаевича Толстого принято относить к солнечным художникам, удачливым и богатым людям, можно даже сказать — редким счастливцам, которым от рождения всё дано. Нет большего заблуждения, чем это. Толстой — ярчайший пример рыдающего искусства и жизненной распятости, ушкуйничества, власти тьмы. Он «не мог молчать», а не уметь молчать в России — прямой путь к жизненной катастрофе, как прежде, так и теперь.

Вирджиния Вулф видела в великих русских писателях людей, испытавших дорожную катастрофу и потому говорящих жесткие и жестокие вещи с той непринужденностью, которую приобретают в результате большого несчастья. Кстати, подобную мысль я обнаружил у самого Льва Николаевича: «Призвание можно распознать и доказать только жертвой, которую приносит ученый или художник своему покою и благосостоянию».

В русской культуре есть элемент апокалиптичности, катастрофичности: кровавые распри князей, жуть русского Средневековья, хорошо закамуфлированная инквизиция, извечные бесправие и беззаконие, Иван Грозный, Лжедмитрий, смута, раскол, Петр, Екатерина, Павел, моря крови, крепостничество, хлыстовство, постоянный духовный и физический террор, некрофилы XX века, ублюдки-вожди, тюрьмы, лагеря, нынешняя «вертикаль власти»… Какой же ей быть?..

Главная особенность этой культуры — количество и острота боли. Парки, Нарциссы, Афродиты… — есть ли иная культура, более далекая от них? Конечно, можно спрятаться от жизни, читая Малларме или Метерлинка, но будет ли это *наша* жизнь? А вот у Гоголя, Толстого, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Николая Успенского — воистину *наша!*

Творчество Толстого — мучительная, противоречивая многотомная исповедь, сама обнаженность духа. Противоречивая — потому что муки о собственной греховности, историческом катастрофизме, рабстве перемешаны в нем с инфантильными азбуками, лубочными рассказами, каким-то внутренним балаганом… То ли я делаю для народа? — печется Толстой. И отвечает: долой изыски, долой Данте и Шекспира, долой Гёте — народу необходимы доступные ему побасенки — и нет проблем…

Нет проблем? А что действительно нужно народу, за всю свою историю никогда не знавшему свободы и не евшему досыта? Рембо? Малларме? Метерлинк? Джойс? Элиот?.. То ли мы делаем? — извечный русский вопрос. То ли? — поет восхитительный русский соловей. То ли? — сходит с ума Гоголь. То ли? — раздирает душу Достоевский. То ли? — задыхается в туберкулезе Чехов. Не то! — отвечает Толстой. А Андрей Белый уже вновь вопрошает: это ли надо, чтобы *жить?* Искусство, ориентированное не на себя, а на массу, — слава и трагедия нашей культуры. Особенно — трагедия Толстого, втискивающего свою огромную мощь в бесконечные наставления, поучения, риторство…

Слышу: Толстой велик самовыражением, а не поучением. Лучшим образом выразить себя, а не учить жить — цель культуры. Но трагедия Толстого — именно в грандиозных противоречиях, в сочетании несовместимого: выразить себя и научить жить. Ведь выразить себя — это нечто противоположное ученью. Чаще всего выразить себя — это показать, что *«так жить нельзя».* И параллельно — бесконечное патриархальное морализирование, как правильно жить, как жить по Богу… Это-то — в России…

Многим Толстой видится чуть ли не библейским пророком,

патриархом, учителем, еще — олицетворением здоровья и благополучия. Но так ли это?

Он родился в семье ненормальных — не в первом колене и не в одной ветви. Мать — предельно экзальтированная женщина (княжна Марья), любительница юродивых, странников и блаженных, болезненно религиозная; его отец — человек обостренной чувствительности и раздражительности: тик, подергивание головы, судороги конечностей; его брат, Дмитрий, — болезненная гордость и смиренность, аскетизм и разгул, душевная болезнь…

> «Митенька был годом старше меня. Большие черные, строгие глаза… очень капризен… сердился и плакал за то, что няня не смотрит на него; потом злился и кричал, что няня смотрит на него… маменька очень мучилась с ним… смолоду у него появился тик: он подергивал головой… из всех товарищей выбрал жалкого, оборванного студента, дружил только с ним… он сходился с монахами и странниками. Потом с Митенькой случился необыкновенный переворот. Он вдруг стал пить, курить, мотать деньги и ездить к женщинам… Думаю, что не столько дурная, нездоровая жизнь, сколько внутренняя борьба, укоры совести сгубили сразу его могучий организм».

Если собрать все свидетельства — его собственные, его родни, дворовых, знакомых — что получится? А получится следующее.

Сам Толстой: «Здоровье мое нехорошо, расположение духа самое черное, чрезвычайно слаб и при малейшей усталости чувствую лихорадочные припадки».

Книга И. А. Бунина «Освобождение Толстого»: «У него бывали глубокие обмороки и притом с такими судорогами, что еще неизвестно, не прав ли один московский профессор, говоря о какой-то форме эпилепсии, будто таившейся в нем».

Хотя версия Г. В. Сегалова об эпилепсии Л. Н. Толстого не выдерживает критики, у него действительно случались вспышки бешенства, например, в 1867 году. Что касается потери сознания и судорог, то они случались лишь в последние годы жизни (1908–1910) и, видимо, были связаны с атеросклеротическими изменениями сосудов мозга.

Софья Андреевна Толстая: «Левочку никто не знает, знаю только я — он больной и ненормальный человек».

С. А. Толстая — Т. А. Кузьминской: «Первые две недели я ежедневно плакала, потому что Левочка впал не только в уныние, но в какую-то отчаянную апатию. Он не спал, не ел, сам *a la 1ettre* плакал иногда…»

Сергей Николаевич Толстой: «Ведь как хорошо писал когда-то! А потом свихнулся. Недаром с самого детства помню его каким-то странным…»

Марья Николаевна Толстая: «Ведь Левочка какой человек-то был? А вот теперь, как засел за свои толкования Евангелий, сил никаких нет! Верно, всегда *был в нем бес*».

Зинаида Лопатина: «Всё это казалось мне следствием его какой-то психической болезни. Хорошо о нем сказал наш кучер: “Какой он чёрт граф! Он шальной”. Да и правда. Как, например, проявлялось его безумие в его страсти к схватыванию всех ужасных и гадких черт жизни!»

Можно продолжать и продолжать… Но что это было? Это было не безумие, а бесовство — то непонятное окружающим бесовство, без которого не бывает великих художников, та одержимость, которую много лет спустя воспел Гарсиа Лорка в «Теории и игре дуэнде», та «таинственная сила, которую все чувствуют, но ни один философ не может объяснить».

> Известны пути для ищущих Бога. Но нет карты и нет науки, как найти беса. Известно только, что он, как толченое стекло, сжигает кровь; что он изматывает артиста; что он отвергает заученную, приятную сердцу геометрию; что он нарушает все стили; что он заставил Гойю, непревзойденного мастера серых и серебристо-розовых тонов, писать коленями и кулаками, размазывая безобразные краски цвета вара; что он раздел догола Мосена Синто Бердагера на холодном ветру Пиренеев; что он повел Хорхе Манрике ждать смерти на пустошах Сканьи; что он напялил на хрупкое тело Рембо зеленый костюм балаганного шута и вставил глаза мертвой рыбы графу Лотреамону на утренней прогулке по бульвару.
>
> Великие артисты знают, что невозможно выразить никакое чувство… если не придет бес. Обманывая людей, они могут изобразить присутствие беса так же, как обманывают каждый день публику музыканты, художники и портные от литературы, никогда не знавшие беса. Но достаточно чуть-чуть приглядеться и стряхнуть с себя равнодушие, чтобы раскрыть обман и прогнать этих пошлых ремесленников.

Обыденному непостижимо необыкновенное. Если тебя не осенила благодать, если с тобой не случилось необыкновенное, если тебя не постигло немыслимое, то тебе не дано видеть глазами ангела смерти и ты не поверишь, что это возможно, а назовешь это бесовщиной или безумием. А с ним *это* случилось. Известно даже — когда: 4 сентября 1869 года.

«Со мной было что-то необыкновенное…»

Необыкновенное случилось в Арзамасе, в разгар фазиса хозяйствования. Как тот мужик из «Много ли человеку земли нужно?», он отправился на восток выгодно прикупить землицы.

> «Было два часа ночи, я устал страшно, хотелось спать, и ничего не болело. Но вдруг на меня напала тоска, страх, ужас, каких никогда не испытывал… и никому не дай Бог испытать.
>
> Зачем я сюда заехал? Куда я везу себя? От чего, куда убегаю? Я убегаю от чего-то страшного, и не могу убежать. Я всегда с собою, и я-то и мучителен себе. Я — вот он, я весь тут. Ни пензенское и никакое именья ничего не прибавит и не убавит мне. *Я надоел себе, несносен, мучителен себе.* Я хочу заснуть, забыться и не могу. Не могу уйти от себя.
>
> Я вышел в коридор, думая уйти от того, что мучило меня. Но *оно* вышло за мной и омрачило всё. Мне так же, еще больше страшно было. “Да что это за глупость, — сказал я себе, — чего я тоскую, чего боюсь?”».
>
> — *Меня, — неслышно отвечает голос смерти. — Я* тут. Мороз подрал мне по коже. Да, смерти. Она придет, она — вот она, *а ее не должно быть.* Если бы мне предстояла действительно смерть, я не мог испытывать того, что испытывал. Тогда бы я боялся. А теперь я не боялся, а видел, чувствовал, что смерть наступает, а *вместе с тем чувствовал, что ее не должно быть.* Все мое существо чувствовало потребность, право на жизнь и вместе с тем совершающуюся смерть. И это внутреннее раздирание было ужасно. *Ничего нет в жизни, есть только смерть, а ее не должно быть.*
>
> Еще раз попытался заснуть; все тот же ужас, — красный, белый, квадратный. Рвется что-то и не разрывается. Мучительно, и мучительно сухо и злобно, ни капли доброты в себе не чувствовал, а только ровную, спокойную *злобу на себя и на то, что меня сделало*…»

Что *это? Это* происходит так редко, что никто не знает — *что* и *как*. Приблизительно тогда же, когда *это* происходило с больным Толстым в России, нечто подобное случилось с маленьким английским Толстым в Шотландии. Джон Рескин назвал это бафометическим крещением и описал его в «Sartor Resartus». Но это описание не русского ужаса, а английской благодати: осеяния духом, погружения в духовную купель, духовного возрождения. Такова глубинная символика бафометического крещения — здесь и там — две разные благодати, Востока и Запада, альбионического просветления и башкирского ужаса-страха…

Что же это было за сумасшествие? Есть такой синдром — совесть мира или мировая боль, когда всё зло, весь ужас бытия — *мое* зло, *моя* боль, *моя* болезнь, *мой* ужас. Вот это какое сумасшествие.

> «Я Дорку (собаку) полюбил за то, что она не эгоистка. Как бы выучиться так жить, чтобы всегда радоваться счастью других?»
>
> Пятнадцатилетнюю проститутку городовые ведут в участок: «Ее увели в полицию, а я пошел в чистую покойную комнату спать и читать книжки и заедать воду смоквой! Что же это такое? Миллионы говорят “нормально”, можно ли все погосты оплакать! Это уже сумасшествие».

Жить в мире, всё видеть, всё знать, всё понимать и… оставаться невозмутимо здоровым?

Да, миллиарды здоровых и — в каждом поколении — несколько больных. Толстой — в их числе…

Кардинальный пересмотр взглядов на жизнь — это и есть сумасшествие для окружающих…

Софья Андреевна Толстая: «Такие умственные силы пропадают в пиленье дров, в ставлении самоваров и шитье сапог!»

Что это было? Самодурство, старческий заскок, нездоровье?

Софья Андреевна Толстая: «Если счастливый человек вдруг увидит в жизни, как Левочка, только все ужасное, а на хорошее закрыл глаза, то это от нездоровья…»

И прибавила, обращаясь к нему самому:

— Тебе полечиться надо.

Свидетельствует И. А. Бунин:

«Бог дал беспримерный талант, необыкновенные умственные (и физические!) силы, и человек сам это прекрасно знает. Казалось бы, что еще нужно? Главный труд всей жизни, главная ее цель — использовать на великую радость ближнего своего только это — талант и ум. Но вот этот человек тратит себя на самовары, на рубку дров, на кладку печей, на целые годы прерывает иногда свой художественный труд… на пороге старости вдруг садится за изучение древнегреческого, потом древнееврейского языка, изучает и тот и другой с быстротой непостижимой, но с таким напряжением всего себя [о, как я это знаю!], что обнаруживается полная необходимость ехать в Башкирию, пить кумыс — спасать себя от смертельного переутомления; потом составляет «Азбуку», учебник арифметики, книжечки для школьного и внешкольного чтения; изучает драму, — Шекспира, Гёте, Мольера, Софокла, Еврипида, — изучает астрономию; потом опять: “Я только и думаю, что о воспитании…” Софья Андреевна была вполне права, если судить всё это с точки зрения простого житейского рассудка: “Эти азбуки, арифметики, грамматики — я их презираю. Его дело — писание романов”. Но вот он всю жизнь учится — и учит: простая ли это страсть? Не страсть ли (или долг) библейских пророков, Будды, браманов?»

Для всех этих «библейских людей» — библейская же и судьба: искусительство, суета сует, пепел вне селения.

«Ну и что же? Что потом?» Достигнув, он «встал, и взял черепицу, чтобы скоблить себя ею», и «сел в пепел вне селения…»

Так же, как Иов, — как Екклезиаст, как Будда, — Толстой был обречен на «разорение» с самого рождения своего. Вся жизнь таких людей идет в соответствии с их обреченностью: все «дела и труды» их, все богатства и вся слава их — «суета сует»; в соответствии и кончается: черепица, пепел, «вне селения», роща Уравеллы, Астапово…

«Громадный идол Брамы трехэтажной высоты…»

Евангеличность нарастала в нем с годами, делая его все более похожим на апостола, пророка, святого или юродивого. Подобно любимому ученику Христа, Иоанну, твердившему в старости лишь одну фразу: «Дети, любите друг друга», Толстой с методическим упорством мессии долбил и долбил одно и то же, вызывая порой подозрение, что делает это не столько для убеждения других, сколько — себя самого. В сущности, Толстой последнего тридцатилетия — человек двух-трех мыслей, с виртуозным литературным мастерством переливаемых из одной формы в другую.

Маниакальность пророка? Или вправду он не мог убедить себя и по-старчески пытался сделать это повтором?

Здесь Бог и дьявол борются, а поле битвы души людей? Так хочется ответа! Но есть ли ответ?..

Пройдя все ступени духовного развития, не приблизился ли он к высшей — уже не житейской и не человеческой мудрости, — когда доводы и оценки здравого смысла теряют силу, и силой становится не расчет, а внутренняя свобода, следование духовному порыву, экзистенциальная чистота? Может быть, здесь ключ к пониманию того, что не понять эвримену, — к Толстому как совести мира, миром отвергнутой?

В старческом отказе от деятельности во имя чистой мудрости есть чистая биология старения, но есть и высокое — плотиновское: *«кому не под силу думать, тот действует».* Не обессиленный жизнью отказ от деяний, но сознательное ограничение деяния духом. Если так, то писание романов — деяние — должно уступить место единению с Первоисточником жизни.

В могучей стихии Толстого было нечто варварское, языческое, выходящее из-под контроля. В духовидце жил не столько языческий пророк в косоворотке и с распущенной бородой, сколько анархически настроенный бес, требующий свободы и отрицающий культуру. Этот пласт его личности существовал, он отталкивал от него не только реакцию, но и революцию, наступление которой он самим своим существованием ускорил. В его величии было нечто азиатское, византийское, татаро-монгольское. Не отсюда ли — «витязь первобытных времен»?

Да, великий художник сосуществовал в нем с анархистом, реформатор — с апостолом покаянной проповеди, патриарх — с просветителем. Толстой и стал последним учителем и моралистом. С ним кончилась эпоха Просвещения, и в нем самом уже был этот конец.

Он был пристрастнейшим из художников, каковыми являются

все без исключения моралисты. Но поскольку искусство так же нуждается в беспристрастности, как в субъективности, постольку судьба моралиста всегда мучительна и губительна. Над человеком властвует программа, требующая доказательств, но где их взять?

Да, его мышление патриархально: так мыслили Иоанн, Павел и сам Христос — мудрецы, разрешающие все сомнения. И именно патриархальная простота привлекала и отталкивала: привлекала безыскусной глубиной и отталкивала непростительной для XX века поверхностностью. Она была всем и ничем — и лучше других понимал это он сам, надеясь шаманством повторений закрыть брешь не терпящей возражений однозначности.

Да, он был запоздавшим просветителем, перенесшим идеи начала XVIII века в конец XIX: «Человеческой природе свойственно делать то, что лучше. И всякое учение о жизни людей есть только учение о том, что лучше для людей». Нет, это ни Руссо, ни Дидро и ни Гельвеций — это толстовский ответ на вопрос «в чем моя вера?».

У него и характер просветителя: воинствующий морализм и неискоренимая вера в божественный разум — источник всех благ.

Не у него ли унаследовали мы эту вульгарную снисходительность к великим, предпочтение искушенному и самоуглубленному Фаусту неграмотного Федьки?

Во всем его патриаршем величии есть какое-то уродство, какая-то балаганность, тщательно закамуфлированная неправда. Эти его качество прекрасно выразил другой пророк, вложивший в уста Юхана Нагеля самое грозное обвинение:

> «Они проповедники, а не мыслители, только проповедники. Они пускают в оборот уже готовую продукцию, популяризируют не свои собственные мысли, а чужие, заимствованные, уже существующие, перепродают их народу по дешевке и тем самым держат в своих руках мир… Господи, до чего же Толстой из кожи вон лезет, чтобы убить всякую человеческую радость на земле и заполнить мир одной лишь любовью к Всевышнему и к своему ближнему. Я бы не говорил ничего похожего, если бы он был юношей, которому стоило бы труда не поддаваться искушениям, который бы вел постоянную борьбу с собой, чтобы проповедовать добродетель и вести добродетельную жизнь. Но ведь он — глубокий старик, все жизненные импульсы его давно заглохли, в его душе не осталось и следа человеческих

страстей и желаний. Прожив свою жизнь, уже одряхлев, пресытившись наслаждениями и очерствев от их избытка, ты идешь к юноше и говоришь ему: отрешись…»

Печать болезни, боли, драмы, трагедии, которой отмечен русский гений, в здоровом Толстом проявилась через скандальность мировоззрения: обскурантизм, крестьянского Федьку, что выше Гёте и Шекспира, доказательства неподвижности земли, бесконечные разговоры о том, можно ли есть мясо, пить кофе, любить…

У Льва Толстого, обладавшего как феноменальной работоспособностью, так и большой физической силой и крепким здоровьем, депрессия длилась годами. В нем было что-то хлыстовское, какая-то кондовая метафизика, клюевское начетничество, русское сектантство, темная и жестокая «народная вера» с ее дониконовским «древлим благочестием» и слепой преданностью догматам, религиозным фанатизмом и застарелой ненавистью к господам. Но… сквозь непреклонно-иступленную аввакумову веру проглядывал светлый человеческий лик.

Вечная слава Толстого отягощена тем нездоровым и потому огромным вниманием, которое привлекал к толстовству экстремизм всеотрицания. Этот черный нонконформизм завоевал Толстому львиную долю той дурной славы, какой он пользовался при жизни. Но без этого инфантильно-патриаршьего вызова Толстой не был бы Толстым.

Перебирая мемуары, записки, другие тексты, то тут, то там нахожу это ужасное слово «маразм». Мол, поздний Толстой — не блажь, не старческий консерватизм, не богоискательство, а обычный, естественный, натуральный, биологический маразм. Мол, нападки на науку, искусство, отрицание собственных великих творений — не парадоксальность, а дряхление гения, не вызов здравому смыслу, а его утрата. Мол, Достоевский — действительно вызов: трезвость есть хитрость. «Вызов здравому смыслу слишком уж прельстителен», — говорит Шатов Ставрогину, женившемуся на слабоумной Лебядкиной. А вот-де Толстой…

Есть и «доказательства»: в последние годы своей жизни он, человек уникальной памяти, действительно не узнавал свои произведения. Как-то его секретарь Н. Н. Гусев читал ему выписки из «Воскресения», а он принял их за «Рассказ о семи повешенных»:

«— Нет, Андреев здесь написал очень правдиво. Так и следует писать.

— Лев Николаевич, но ведь это не Андреев, это — вы.

Лев Николаевич добродушно рассмеялся».

Видимо, страстность и субъективность всех вероучителей и проповедников — способ самозащиты. Могучий ум Л. Н. Толстого не мог следовать лишь одной идее. Они и прорываются в его тексты в виде многочисленных отрицаний. То слишком человеческое, что случилось с Толстым ночью 28 октября, наглядно свидетельствует, что никакое учение, даже самое светлое, не способно исчерпать Толстого. Его непоследовательность, его перечеркивающий непротивление акт ухода свидетельствуют лишь об огромности его личности, но не о слабости или малости веры. Ибо даже самая великая вера не освобождает нас от человеческих качеств и абсурда бытия. Если бы Толстой подчинился и не ушел, если бы Софья Андреевна стала толстовкой, а В. Г. Чертков — защитником собственности, тогда вместо шекспировской трагедии получился бы фарс, несовместимый с огромностью личностей этих людей. Можно сказать так: уход увенчал одну из многих великих трагедий, случающихся с Человеком!

Старость Толстого — не благодать или благостность, а страшные душевные муки, какой-то бесконечный поток страдания и смерть в жалкой комнатке станционного смотрителя. Хотя уже при жизни Толстой стал удачливым писателей и многие современники считали Льва Николаевича баловнем судьбы, его реальная человеческая судьба предельно далека от безоблачной: после 1881 года[44] — непрерывно усиливающиеся конфликты и ссоры в семье, тотальное непонимание, скандальная слава, бесконечный поток душераздирающих писем, в одном из которых — веревка и мыло. И в завершение — церковная и государственная анафема, бегство, Астапово…

Явь — кошмарнее сна: Ф. М. Достоевский

Мы ожидали увидеть божество, а перед нами человек — больной, бедный, вечно беспокойный.

Э. Вогюэ

Страдание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества.

Ф. М. Достоевский

Томас Манн как-то заметил, что о здоровье писать несравненно легче, чем о болезни. Можно подтрунивать над эгоизмом И. В. Гёте или над грандиозными нелепицами толстовства, но нельзя шутить над эпилептиками и юродивыми, или, как писал Томас Манн, — «над великими грешниками и страстотерпцами, над святыми безумцами».

Если Зигмунд Фрейд прав, и художник, в известном смысле, — психотик, то мы вряд ли найдем лучшую иллюстрацию, чем Федор Михайлович Достоевский. Здесь важна и другая мысль З. Фрейда, что искусство — есть обратный путь от фантазии к реальности.

> Фантазии обычного невротика или психотика остаются скрытыми, это — подавление сил, заканчивающихся вспышкой безумия. Но психотик, являющийся художником, может так проецировать свои фантазии, что они становятся внешними по отношению к его психике. Он развивает их в форму, которая не только маскирует их чисто личное происхождение в запретных и подавленных желаниях или инстинктах. Художник обладает способностью универсализации своей душевной жизни.

Была ли болезнь необходимой компонентой гения Достоевского? инструментом подсознания? стимулом к творчеству? Если да, то сколь важной? Давала ли она ему лишь краткие мгновения просветления или превращала в писателя

ужаса? Прав ли Энрико Ферри[45]? Был ли Достоевский, как говорят испанцы, «il poeta del dolore»[46]?

Есть ли ответы? Стоит ли их давать? Ясно одно: не будь болезни, был бы иной Достоевский, не будем фантазировать — какой. Сам Ф. М. Достоевский в «Идиоте» признается: «Высочайшая жизнь обязана только болезни, только разрыву нормального бытия; и если так, то жизнь нормальная не есть высшая, наоборот, жизнь низшего порядка».

Достоевский жестоко страдал от ипохондрии, испытывал невротические страхи, как и Гоголь, боялся быть заживо погребенным. Засыпая, он иногда оставлял записку: «Сегодня я впаду в летаргический сон. Похороните меня не раньше, чем через пять дней».

Его изводили кошмарные, чудовищные сны, какие видели затем Свидригайлов и Ставрогин. Он верил в свои ночные видения и многое черпал оттуда, «из второго зрения». Бём называл его снотворцем, а Лосский говорил, что во сне Достоевский познал бездны сатанинского зла и сделал его главной своей темой. Действительно, сон — важный элемент его искусства, порой в описаниях сна он без пяти минут Кафка (таковы, например, сны Ипполита Терентьева в «Идиоте»). Вполне в модернистской манере сон у Достоевского часто неотделим от яви, а явь — кошмарнее сна.

Достоевскому трудно было сосредоточиться, он часто перескакивал с темы на тему, но большей частью был молчалив: по утрам, находясь под воздействием мучительных ночных кошмаров, днем — под влиянием реалий жизни.

Болезнь ослабила его память, а забывчивость обижала людей, которые, не зная ее причины, считали его гордецом. С годами амнезия прогрессировала, он забывал написанное, имена героев, девичью фамилию жены.

Мы не знаем достоверно, когда он заболел эпилепсией: в детстве, после смерти отца, в остроге? Хотя сам он вел отсчет начала болезни от каторги, не исключено, что прологом была детская истерия. Припадки — после кратковременной эйфории и просветления — отнимали у него память, ввергали в мрачное настроение, умножали мнительность, раздражительность и чувство греха. Близко знавшие его люди свидетельствовали, что душевное состояние Федора Михайловича после припадка было не просто тяжелым, но что он едва справлялся с ужасающим чувством тоски. Причина этой тоски, по его словам, состояла в том, что он ощущал себя страшным преступником, злодеем, человеком, над которым довлеет неведомая, но ужасная вина.

Не в эпилепсии ли — исток его сатанинских самооговоров? В

«Братьях Карамазовых» находим: «Сильно страдающие от падучей склонны к безграничному, болезненному самообвинению».

Свидетельствует А. Г. Достоевская: «Третий день после припадка для меня бывает самый тяжелый день. Я знаю, что бедный Федя и сам готов бы был освободиться от своей тоски, да не может. Он в это время делается ужасно капризным, досадливым; так, например, он сердился, когда мы гуляли, что я часто просила сесть. Потом бранил, зачем я иду не в ногу, потом, зачем пугаюсь, одним словом, за всё, за что никогда бы не побранил бы в здоровом состоянии».

Свидетельствует В. С. Соловьев: «Он бывал совершенно невозможен после припадка; его нервы оказывались до того потрясенными, что он делался совсем невменяемым в своей раздражительности и странностях. Придет он, бывало, войдет как черная туча, иногда даже забудет поздороваться и изыскивает всякие предлоги, чтобы побраниться, чтобы обидеть; и во всем видит к себе обиду…»

Достоевский безмерно страдал от эпилепсии, но и дорожил ею как даром, как источником провидческого откровения. Не отсюда ли его интерес к Корану? Ведь Магомет — пророк-эпилептик, способный не просто видеть грядущее, но проникать в сокровенный смысл бытия. В каждом романе Достоевского по эпилептику, и они тоже наделены даром вестничества. Как сказал кто-то из критиков, «всё, от чего страдал Достоевский, входило в состав его вдохновения». Есть и более страшное мнение: своими произведениями Достоевский, подобно Мюссе, Эдгару По, Леопарди, Бодлеру, Клейсту, «мстил за свою внутреннюю грязь».

О наитии самого Достоевского сказано достаточно. И так ли далек от истины Лев Шестов, говоря, что Ф. М. Достоевский до конца жизни не знал достоверно, точно ли видел то, о чем рассказал в «Записках из подполья», или бредил наяву, выдавая галлюцинации и призраки за действительность?

Еще в молодости, как бы предчувствуя будущую эпилепсию, Достоевский интересовался болезнями мозга и собирал соответствующую литературу. Доктор С. Д. Яновский свидетельствует: «Федор Михайлович часто брал у меня книги медицинские, особенно те, в которых трактовалось о болезнях мозга и нервной системы, о болезнях душевных и о развитии черепа по старой, но в то время бывшей в ходу системе Галла».

Достоевский был хорошо знаком с зарубежными исследованиями личности преступников и в «Преступлении и наказании» цитировал имена А. Вагнера и А. Кетле. Видимо, он следил за публикациями о «преступлениях века», в частности изучил книгу о французском убийце Ласенере, для которого

«убить человека» было то же, что «выпить стакан вина». Его интересовали причины, по которым этот убийца причислял себя «к группе людей исключительных, натур необыкновенных». В. М. Бехтерев в связи с этим писал: «Интересно, между прочим, что Достоевский впервые отметил такой преступный тип, который убийство считает самым обыкновенным делом. Позднее этот тип перешел в науку в сочинениях Ломброзо о преступном типе».

Душевные болезни и преступления описаны Достоевским с такой поразительной точностью, что психиатры и криминологи читали по его романам лекции. В этом отношении интересно письмо врача А. Ф. Благонравова, адресованное писателю:

> «…изображение… галлюцинации, происшедшей с И. Ф. Карамазовым вследствие сильной душевной напряженности…, создано так естественно, так поразительно верно, что, перечитывая несколько раз это место вашего романа, приходишь в восхищение. Об этом обстоятельстве я могу судить поболее других, потому что я медик. Описать форму душевной болезни, известную в науке под именем галлюцинаций, так натурально и вместе так художественно, вряд ли бы сумели наши корифеи психиатрии: Гризингеры, Крафт-Эбинги, Лораны и Сенкеи и т. п., наблюдавшие множество субъектов, страдавших нарушенным психическим строем».

В. Чиж в книге «Достоевский как психопатолог» отмечал мастерство Достоевского в изображении болезненных душевных явлений и, исходя из наблюдений психиатра, засвидетельствовал «верность и точность описания, достойные лучшего естествоиспытателя». По его мнению, в отличие от многих поэтов, изображавших галлюцинации, включая В. Шекспира, описавшего видения леди Макбет, Ф. М. Достоевский представил болезненные епифании не как мозговые нарушения, но как следствия психической организации героя, истории его духа. Таковы описания галлюцинаций в «Двойнике», «Господине Прохарчине», «Преступлении и наказании».

В своих лекциях о Достоевском В. Чиж и Е. Тарле сопоставили тексты Достоевского с открытиями Чезаре Ломброзо, который сам часто обращался в своих исследованиях к сочинениям «русского коллеги» и к его описаниям тайн психоэпилептического приступа. По мнению Э. Ферри, Достоевский, анализируя преступные типы, во многом

предвосхитил данные науки, а в умении изображать психологию преступника был «вторым Шекспиром».

До открытия уголовной антропологии разве только гений Шекспира в «Макбете» и наблюдения Достоевского над сибирскими злодеями свидетельствовали о существовании такого рода преступников.

По утверждению А. Ф. Кони, Ф. М. Достоевский отвергал теорию преступного типа Ломброзо, противопоставив ей «картину внутренней движущей силы преступления и того сцепления нравственных частиц, в которой эта сила встречает себе противодействие». Ни один психиатр не отказался бы поставить под сочинениями Достоевского свое имя, писал А. Ф. Кони.

Естественно, описания психопатологических состояний человеческой души Достоевским нельзя принимать за клинические. Ф. М. Достоевский не психопатолог, а гениальный знаток человеческой души, описывающий состояния, когда норма выглядит патологией, однако далека еще до психиатрической клиники.

По словам В. М. Бехтерева, Ф. М. Достоевский «прежде всего художник, а не врач» и его мастерство не в аналитике, а в художественности. За чертом Ивана Карамазова кроется глубочайшее понимание иллюзорности-реальности духовного мира человека. Об этом говорил и сам Достоевский:

> «Тут не только физическая (болезненная) черта, когда человек начинает временами терять различие между реальным и призрачным (что почти с каждым человеком хоть раз в жизни случалось), но и душевная, совпадающая с характером героя. Отрицая реальность призрака, он, когда исчез призрак, стоит за его реальность. *Мучимый безверием, он (бессознательно) [желал бы] желает в то же время, чтоб призрак был не фантазия, а нечто в самом деле».*

Эти слова вполне мог бы написать Зигмунд Фрейд…

> В нем Совесть сделалась пророком и поэтом,
> И Карамазовы и бесы жили в нем, —
> Но что для нас теперь сияет мягким светом,
> То было для него мучительным огнем.

Хотя после звездного часа писателя — Пушкинской речи — Достоевский быстро (но ненадолго) вошел в плеяду выдающихся писателей страны, его жизнь нельзя назвать радостной и успешной. Отнюдь не случайно он сам звал себя Мистером Микобером. Тяжелая наследственность, ненависть к отцу, постоянное чувство греха, вечная нужда и нехватка денег, рулетка, жуткое мучительство брака с Марией Дмитриевной, измены Аполлинарии Сусловой, утрата Сонечки, страшные обвинения в изнасиловании ребенка (то же письмо Н. Н. Страхова Л. Н. Толстому), Семеновский плац, каторга, неприязнь коллег по литературному цеху: «безвкусица Достоевского», «упоение унижением человеческого достоинства», «низкопробные литературные трюки», «крушение творчества», «мещанство, трусливость и нечистота, выразившиеся в тяжести слога», «в самом главном одни надрывы», «всю жизнь брал фальшивые ноты», «дурной запах мистификации», «марево *бесовщины*, облитое карамазовской грязью», «религиозный психопатизм», «Христос у Достоевского в каждой бочке затычка» — всё это лишь у трех русских писателей — Набокова, Бунина и Белого, не говоря о современниках. Вот уж где прав Шекспир:

У поэтов есть такой обычай:
В круг сойдясь, оплевывать друг друга.

Кстати, сам Достоевский тоже не щадил собратьев по перу. В моем «Многоликом Достоевском» приведена масса примеров уничтожающих характеристик, данных Федором Михайловичем современникам — Белинскому, Добролюбову, Чернышевскому, Писемскому, Тургеневу, Герцену, Салтыкову-Щедрину, Грановскому, Анненскому, Соловьеву, Толстому. О Достоевском и Толстом кто-то сказал: «Друг для друга они были: *не то*».

После сказанного вполне естественно, что его звали «певцом зла», «выразителем тьмы», «подпольным человеком», «жестоким талантом», «русским Полем де Коком», растлителем, садистом, шовинистом, антисемитом, черносотенцем, империалистом, утопистом, популистом, политиканствующим мистиком, демонстратором ада души, ужасающим экспериментатором. А сам Достоевский говорил жене: «От меня решительно все отвернулись в литературе. Жить мне гадко, нестерпимо».

По словам Н. А. Бердяева, «по Достоевскому люди Запада узнают Россию».

Свидетельствует А. Н. Плещеев: «Я не знал несчастнее этого человека… Больной, слабый и оттого во сто раз тяжелее

переносивший каторгу… Вечно нуждавшийся в деньгах и как-то особенно остро воспринимавший нужду… А главное — вечно страдавший от критики… Вы и представить себе не можете, как он болезненно переживал каждую недружелюбную строку… И как он страдал! Как он страдал от этого не год, не два, а десятилетия… И до последнего дня… В этом — страшная драма его жизни».

Свидетельствует Г. С. Померанц: «Достоевский с ужасом почувствовал, что в нем мало благодати. Когда он пишет, что человек деспот по природе и любит быть мучителем, это не реакционное мировоззрение, а мучительно пережитый опыт. Опыт расколотости между идеалом Мадонны и идеалом содомским. Опыт позорных искушений, от которых разум не в силах уберечь душу («Что уму представляется позором, — скажет об этом Митя Карамазов, — то сердцу сплошь красотой»). И от этой расколотости спасал только порыв к Христу».

Умирал Достоевский тоже тяжело: последние годы его буквально душила эмфизема легких, а 28 января 1881-го хлынула горлом кровь… Посмертная судьба величайшего русского гения тоже напоминает его безрадостную жизнь: большевистская клевета, поругание, месть за «бесов», забвение… Первый памятник Достоевскому на родине был поставлен более чем через столетие после смерти… Столетие — без памятника! Зато сколько — у его бесов?

Распятых распнем,
Палачей в бронзе отольем…

Часть II
Непризнанные гении

Иоганн Гутенберг (1400–1468)

Более, чем золото, изменил мир свинец, и более тот, что в типографских литерах, нежели тот, что в пулях.

Г. Х. Лихтенберг

Мы можем и должны начинать историю нашего научного мировоззрения с открытия книгопечатания.

В. И. Вернадский

Сегодня это трудно себе представить, но человек, изобретший книгопечатание — Хенне (Иоганн) Генцфлейш фон-Зульгелох, принявший фамилию Гутенберг (по названию местечка, в котором проживали его родители «Хоф Гутенберг») — не только не был принят своим временем, но всю жизнь прожил в долгах, обязательствах и почти полной безвестности. Всё это — притом, что изобретения Иоганна Гутенберга стали парадигмальными и харизматическими в развитии человеческой культуры и создании печатной книги как основы знаний. Они во многом стимулировали письменность, грамотность и духовное развитие общества, становление национальных и международных литератур и, в целом, — образование и воспитание человечества.

Изобретение Гутенберга произвело коренной переворот в культуре, разрешив проблему изготовления книг любого объема, резко ускорив процесс их печатания. Оно обеспечило приемлемые цены на печатные книги, а также рентабельность производства. Особо следует подчеркнуть, что технологические процессы изготовления шрифта, набора и печати предвосхитили появление мануфактурных форм организации производства, которые, начиная с XVII века, стали вытеснять ремесленный труд.

Хотя некоторые считают, что у нас нет точного ответа на вопрос «кем и когда было изобретено книгопечатание?», я имею основания утверждать, что до сих пор не найдено ни одного достоверного свидетельства, оспаривающего приоритет Гутенберга. Истина относительно приоритета Гутенберга в деле книгопечатания окончательно восстановлена в книге «Gutenberg»

(1878) доктора Линде, многолетние изыскания которого подтверждены многими новейшими находками в библиотеках и архивах.

Когда речь идет о книгопечатании, надо иметь в виду не получение оттисков с резных досок (ксилография), но кажущиеся простыми и саморазумеющимися изобретения Гутенберга — типографский набор литер, металлический шрифт и т. д. Например, в Китае тиснение книг с деревянных резных (гравированных) досок было известно еще в VI веке новой эры.[47] В Европе печатание с досок стало применяться сначала в производстве игральных карт (XIII в.), а в начале XV века — для размножения картин и небольших сочинений. Особенно большое распространение оно получило в Нидерландах.

Ксилографические гравюры и книги до Гутенберга печатали следующим образом: писцы-рисовальщики наносили на деревянную доску, обычно грушевую, рисунок или текст. Части доски, свободные от рисунка или букв, углубляли, а сам рисунок делали выпуклым. Доску покрывали краской, налагали на нее лист бумаги и притирали его деревяшкой или костяшкой. Таким образом получался печатный оттиск. Естественно, деревянный шрифт быстро снашивался при многократном тиснении. После изготовления немногих экземпляров необходимо было начинать вновь тяжкий труд вырезания текста на досках.

Печатание ксилографических книг с деревянных досок к моменту изобретений Гутенберга настолько продвинулось вперед, что именно конкуренция вынудила гениального изобретателя искать новые способы ускорения и удешевления издания книг.

Возможно, идею набора текста из отдельных букв Гутенбергу подсказал уже существовавший способ исправления матриц — деревянных досок для печати, когда нужно было корректировать какое-либо неверно вырезанное на доске слово: чтобы сохранить доску, из нее просто вырезали неправильное слово и в образовавшееся отверстие в доске вставляли правильно вырезанный текст. Возможно, в первых вариантах печати набор делали не из отдельных букв, а из отдельно вырезанных слов, тем более что, например, в грамматике Доната одни и те же слова часто повторялись.

Технически суть изобретения печатного станка Гутенберга заключалась в том, чтобы разложить текст на составляющие элементы — буквы, знаки препинания, пробелы и т. д., и тем самым обеспечить наиболее рациональный способ неограниченного производства каждого знака (литеры), а также возможность составлять из них в любой последовательности печатную форму. Главные идеи Гутенберга, радикально

изменившие положение в этой области технологии, можно сформулировать следующим образом:

— для усовершенствования книгопечатания матрицы-доски с вырезанным на них текстом следует заменить набором, состоящим из отдельных литер, воедино соединенных между собой;

— литеры, вырезанные из дерева и соединенные между собой веревкой, следует заменить специально отлитым металлическим шрифтом;

— металлический шрифт можно получать литьем легкоплавких металлов в заранее приготовленные формы;

— текст из металлического шрифта легко набирать с использованием линейки с бортами (верстатки), вставляя в нее букву за буквой.

Узловой проблемой книгопечатания стало производство шрифта. Иоганн Гутенберг решил ее с помощью чеканки форм (матриц) для отливки, обеспечивающих получение литер одинакового кегля и роста. Изобретателю необходимо было найти приемлемые составы металла — твердый и нехрупкий для пунсона, более мягкий для матрицы, а от сплава шрифта требовалась высокая текучесть, дабы он принимал форму тончайших линий буквы. Кроме того, сплав должен был обладать жесткостью и пластичностью, чтобы выдерживать давление, не деформируясь и не ломаясь, в сочетании с достаточной твердостью и износостойкостью. Для печати металлическими шрифтами нужен был иной — жирный состав краски, чем пригодная для ксилографии водяная краска. Необходима была также механизация процесса производства оттиска — печатный станок, наборная касса (наклонный деревянный ящик с ячейками), способы закрепления бумаги при печатании и ряд других приспособлений.

Всё это ныне представляется саморазумеющимся и простым, но потребовались два десятилетия и огромная изобретательность, чтобы довести эти идеи до практического осуществления и обеспечить высокое качество печати в сочетании с легкостью и экономичностью технологического процесса. Гутенберг создал первое типографское оборудование, изобрел новый способ изготовления шрифта и сделал словолитную форму, а также создал сплавы для шрифта на основе олова, свинца и сурьмы.

Печатный станок Гутенберга представлял собой деревянный винтовой давильный пресс, подобный применявшимся ранее в виноделии или в производстве набивной ткани. Производительность пресса была небольшой, а процесс печати — относительно дорогостоящим.

Мы точно знаем, что идеи и изобретения Гутенберга, которые он сам в «Католиконе» назвал «чудесной соразмерностью пунсонов и матриц», были доведены до логического конца к 1448 году, когда был издан календарь, напечатанный литерами. Этим же «календарным» шрифтом позже были отпечатаны тринадцать разных изданий грамматики Доната, воззвание о походе христиан против турок 1454 года — для возвращения взятого войсками Магомета II в 1453 году Константинополя, а также булла Папы Каликста III 1456 года.

Около 1445 года Гутенберг напечатал «Севильскую книгу» — поэму на немецком языке. Она стала известна лишь в 1892 году, когда в Майнце был обнаружен небольшой клочок бумаги — всё, что осталось от этой книги, содержавшей около 74-х страниц по 28 строк в каждой. Этот лист, получивший название «фрагмента о Страшном суде», поныне хранится в Гутенбергском музее в Майнце как образец одного из первых книгопечатных изданий.

Об эволюции технологии печатания свидетельствуют дошедшие до нас напечатанные более примитивным шрифтом несколько латинских грамматик (Донатов, по имени автора «Грамматики латинского языка» Элия Доната) и других текстов, датируемых 1445–1447 годами. Впрочем, не исключено, что некоторые из этих изданий выпущены не Гутенбергом, а его заимодавцами, отнявшими у него шрифты за долги. Эти годы принято считать исходной точкой начала книгопечатания.

Первые печатные книги Гутенберга представляли собой небольшие брошюры или однолистки; для издания более крупных книг он не имел достаточных средств и поэтому для расширения возможностей книгоиздания вынужден был прибегать к заимодавцам.

Возможно, Гутенберг поначалу воспользовался деревянными литерами, но быстро сообразил, что дерево — не подходящий материал для вырезания отдельных литер: оно разбухает, высыхает, крошится и быстро изнашивается, буквы получаются неодинаковыми по высоте и ширине, что затрудняет набор. Замена деревянных литер металлическими снимает многие проблемы набора и печати. Исследование шрифтов древнейших памятников книгопечатания показало, что все они изготовлены при помощи шрифтов, отлитых из металла. Свинец или олово, подходящие для создания литер, легкоплавки, а это дает возможность, выливая металл в формы, получать любое количество литер с выпуклыми на их вершине буквами. Технология сплавов и отливки литер стала важнейшим компонентом изобретения Гутенберга, давшего жизнь печатной книге.

Для получения литейных форм Гутенберг мог использовать имевшийся в семье опыт чеканки металлических монет путем выбивания матрицы пуансоном: форму для выплавки литер легко получить путем своеобразной чеканки — отпечатка выпуклой буквы на пуансоне в мягкой матрице, скажем из меди. В полученной таким образом форме (матрице) можно отлить из легкоплавкого сплава любое количество литер, которые также можно использовать многократно для ряда изданий разных книг. Из-за мягкости олова и свинца Гутенбергу пришлось затратить большие усилия для создания сплавов, наиболее приемлемых для отливки шрифтов. К 1456 году Гутенберг отлил из них не менее пяти различных шрифтов.

Вершиной печатного творчества Гутенберга бесспорно является так называемая двухтомная «Библия в 42 строки», известная под названием Библии Мазарини, — громадная работа, вышедшая в августе 1455 года и ставшая плодом неиссякаемой энергии великого изобретателя. Именно для этой работы Гутенбергу пришлось занимать огромные суммы денег. По некоторым сведениям, для печатания Библии была оборудована самостоятельная мастерская.

В гутенберговской Библии насчитывается 1286 42-строчных страниц и 3 400 000 печатных знаков. Она набрана заново отлитыми и более мелкими, чем в Донатах, литерами. Художественные элементы книги здесь иллюстрированы от руки. Печать Книги заняла несколько лет напряженнейшей работы (1450–1455 гг.) и потребовала больших средств. Этим объясняется осложнение отношений между Гутенбергом и заимодавцем Фустом: сознавая грандиозность своего изобретения, первый стремился создать шедевр книгопечатания на все времена, тогда как второго интересовали исключительно проценты на вложенный капитал, которые в таких условиях не могли быть получены.

> В этой Библии, как и обычно в первопечатных книгах гутенберговского времени, напечатан типографской краской только основной текст; все заголовки и все заглавные буквы, а также украшения (например, узоры, цветы, листья и т. д.) на некоторых страницах рисованы от руки рубрикаторами и иллюминаторами. Иллюстрации, как и в других работах Гутенберга, отсутствуют. Пагинация (обозначение страниц), кустоды (помещение внизу страницы первого слова, которым начинается следующая страница), заглавный (выходной)

лист отсутствуют также. Переплетчику, одевавшему все книги, поступавшие в продажу, деревянными, обтянутыми кожей переплетами, приходилось подбирать листы только по смыслу текста.

До нашего времени дошло более 50 драгоценных экземпляров гутенберговской Библии, напечатанной на пергаменте или бумаге двумя разными шрифтами в 36 и 42 строки и с разным количеством страниц (1286 и 1768). Кроме того, сохранилось значительное количество фрагментов библейских текстов, отпечатанных Гутенбергом и Шеффером.[48] Практически все они находятся в государственных книгохранилищах и лишь один продан в конце XIX века американскому миллиардеру за астрономическую сумму.

Долгий процесс издания Библии привел к разрыву между Гутенбергом и Фустом, потребовавшим возврата ссуды в самый разгар работ над Библией. Вследствие невозможности оплатить долг началось судебное разбирательство, закончившееся трагически для Гутенберга: суд принял сторону Фуста, который отсудил все имущество, включая готовый тираж Библии. Гутенберг лишился не только типографии, но и значительной части оборудования. После 1458 года он постоянно испытывал финансовые затруднения. Самому Гутенбергу его изобретение так и не принесло достатка, хотя конкурирующая типография Фуста и Шеффера процветала вплоть до захвата Майнца Адольфом II в 1462 году. Творческий замысел Гутенберга по изданию Библии был реализован его учеником Шеффером, а полученная от издания прибыль досталась Иоганну Фусту — увы, такова судьба многих гениальных предприятий человечества.

Наиболее тяжким ударом для Гутенберга стала утрата монополии на изобретенный им процесс. Кроме того, отсутствие средств не давало возможности выдержать конкуренцию с богатым соперником: выпустив несколько небольших книг, он должен был на некоторое время прекратить дело. Возобновить его ему удалось лишь на краткий срок в 1460–1462 годах. После пожара Майнца 28 октября 1462 года Гутенберг больше не выступал в роли печатника.

Самой совершенной по технике исполнения книгой, изданной при жизни Гутенберга, считается Псалтырь, выпущенный Шеффером и Фустом в 1457 году уже после разрыва с Гутенбергом. Здесь проявилось высокое каллиграфическое искусство Шеффера, а также использование нескольких красок и реглетов. К сожалению, Псалтырь изобилует опечатками, в нем

отсутствует высокий грамматический уровень изданий Гутенберга. Псалтырь вышел в свет несколькими изданиями в 143 или 175 листов.

Еще одной крупной книгой, отпечатанной Гутенбергом в 1460 году, стал «Католикон» Бальба Генуэзского (1286), включающий латинскую грамматику и словарь. Книга интересна тем, что в послесловии Гутенберг пишет о себе как о первопечатнике, не пользующемся «тростником, стилом или пером».

Последней книгой, отпечатанной Гутенбергом, стало сочинение Matthaeus de Cracovia: «Tractatus rationis» (1461). При ее издании впервые использованы шпоны (тонкие линейки, которые вставляют между строками для расширения пространства между ними и соответственного выделения текста); употребление шпон, видимо, преследовало цели гармоничного разделения строк и увеличения небольшого объема текста.

Увы, Гутенберг и Шеффер принимали участие в печатании индульгенций, весьма бойко расходившихся в связи с воззваниями Папы о Крестовом походе против турок в 1454–55 годах. Эти листовки, вызвавшие гневный протест Мартина Лютера, возмущенного идеей отпущения грехов за деньги, печатались на одной стороне листа, причем в тексте были оставлены пустые места для вписывания имен грешников, покупавших приобретением этих индульгенций место в раю. Впрочем, сам Мартин Лютер был крайне далек от обвинений Гутенберга в размножении индульгенций и прозорливо назвал книгопечатание «вторым искуплением рода человеческого».

Ряд текстов Гутенберга найден только в одном экземпляре и в виде фрагментов. С большой вероятностью можно утверждать, что некоторые работы Гутенберга до сих пор не найдены или утрачены навсегда.

На протяжении всей подвижнической жизни первопечатника его преследовали судебные преследования и тяжбы заимодавцев. Самыми известными из них является дело о «Предприятии с искусством» и процесс Фуста против Гутенберга, где Гутенберг выступал как изобретатель. Не вникая в хорошо известные подробности этих дел, следует отметить, что они ярко символизируют отношения гения и окружения: творческий энтузиазм первого и корысть второго.

Автор книги «Эра открытий» Ян Голдин писал: «Печатный станок Гутенберга стал спусковым крючком, он модифицировал производство и обмен знаниями: от скудости до широкого распространения. До этого католическая церковь обладала монополией на знания, ее манускрипты, написанные на латыни от руки, были заперты в монастырях. Печатный станок сделал

информацию демократичной и стимулировал людей становиться образованными. За 50 лет писцы потеряли свои рабочие места, а католическая церковь лишилась монополии на власть».

Как встретили новации Гутенберга современники и церковь? Мягко говоря — без энтузиазма: неграмотному народу его книги были недоступны и ненужны, заимодавцы видели в нем лишь источник доходов и замучили Гутенберга судебными разбирательствами, церковь и духовенство отнеслось к новациям враждебно — печатание текстов подрывало доходы монашества от переписки книг, а поскольку покупка книг, напечатанных типографским способом, во многом определялась духовенством, то гутенберговские Библии продавались плохо. Ярким, я бы сказал — символическим примером отношения церкви к печатному слову стало преследование первопечатников. Например, во Франции, монахи объявили саму возможность размножения рукописи печатным способом злостной проделкой сатаны, а печатников — его прислужниками. Когда Фуст привез печатную Библию в Париж, он был арестован и брошен в тюрьму по обвинению в колдовстве. Фуст вполне мог бы взойти на костер инквизиции, если бы не умер в заточении в 1465 году… В Кёльне первые экземпляры печатной Библии были преданы церковью сожжению как дело рук дьявола…

Лично для меня Иоганн Гутенберг олицетворяет великую эпоху, получившую сочное наименование «Осени Средневековья», и является ярким символом великого человека, радикально изменившего мировую культуру, упредившего новую историческую эпоху и преобразовавшего западную цивилизацию в планетарную, но при всем этом настолько непонятого современниками, что даже дата его рождения точно не установлена (между 1394 и 1400 гг.), а обстоятельства жизни оставляют огромный простор для игры воображения, фантазий, домыслов и многочисленных мифов.

Через половину тысячелетия после его рождения, в конце XIX века, обществу Гутенберга ничего не оставалось, кроме как условно принять за дату рождения величайшего изобретателя 1400 год[49] для того, чтобы получить возможность отпраздновать его 500-й день рождения в «круглом» 1900 году. Но и поныне, когда мы мысленно возвращаемся к великим деятелям культуры XV века, историки первым вспоминают не Иоганна Гутенберга, своими идеями парадигмально изменившего человеческую культуру, а Васко да Гама, Колумба и португальско-испанских конкистадоров эпохи Великих географических открытий, или, точнее говоря, — насилий, покорений, захватов и уничтожения чужеземных культур. Я не ставлю под сомнение важность

расширения мира великими европейцами, но книгопечатание Гутенберга представляется мне несравненно более важным историческим событием, нежели каравеллы, груженные золотом и перцем. Духовные и интеллектуальные завоевания для меня всегда были более значительными, чем территориальные, приносившие огромную прижизненную славу первопроходцам, расширявшим заморские владения европейских тиранов и обогатившим в лучшем случае европейскую кухню. Разница между прославленными и непризнанными историческими фигурами XV века (как, впрочем, любой иной эпохи), заключается в том, что тип конкистадора-завоевателя всегда импонировал человечеству гораздо больше, нежели пророка или духотворца, торившего пути культуры. Потому-то история и поныне пишется не как история духа, но как история завоеваний, мировых империй и мировых войн.

Кстати, имя Гутенберга вообще могло бесследно исчезнуть, если бы Петр Шеффер не увековечил его на одной книге, посвященной императору Максимилиану: «В 1450 году в Майнце изобретено талантливым Гутенбергом удивительное типографское искусство, которое впоследствии было улучшено и распространено в потомстве трудами Фуста и Шеффера».

Ярким свидетельством непризнанности Иоганна Гутенберга современниками является крайняя скудость сведений о его жизни. Хотя он происходил из старинного дворянского рода города Майнца, кончившего свое существование в первой половине XX века[50], мы почти ничего не знаем о матери Иоганна Эльзе Вирих фон Гутенберг, кроме того, что она была дочерью сукноторговца и произвела на свет двух мальчиков (старшего Фриле и младшего Иоганна) и одну девочку (Эльзу). Об отце Гутенберга Фриле Генцфлейше известно только то, что он был дворянином и торговым агентом.

Не сохранилось никаких сведений ни о детских годах, ни об образовании Гутенберга, ни о его семейном положении. Можно только догадываться, что выходец из аристократической семьи, Иоганн должен был получить прекрасное образование. Кроме того, семья Генцфлейшей имела наследственную привилегию чеканки монеты, откуда становится понятным знакомство младшего сына с ювелирными работами.

Борьба демократической и аристократической партий в Майнце (1411–1420 гг.)[51] вслед за Страсбургом завершилась победой бюргеров, после чего часть городской знати была вынуждена покинуть город. После бегства следы семьи Генцфлейшей-Гутенбергов теряются вплоть до 1434 года, когда Иоганн уже жил в Страсбурге — судя по всему без средств

существования, но с познаниями в разных ремеслах, неведомо когда и где приобретенных. Можно предположить, что эмиграция пошла Иоганну на пользу: лишившись семейных богатств, он вынужден был искать заработков: к идее книгопечатания его привели познания в ювелирном деле и производстве зеркал, но, прежде всего, — пытливый ум и огромная энергия.

Скудость сведений о жизни и творчестве Гутенберга сама по себе является важнейшим свидетельством его непризнанности современниками, позже компенсировавшими свое невежество большим количеством легенд, одна из которых оправдывает такое небрежение отказом в приоритете. Без каких-либо на то оснований некоторые идеи Гутенберга были приписаны некому голландцу Лауренсу (Лаврентию) Янзону Костеру, якобы изобретшему производство отпечатков с помощью деревянных матриц[52]. На самом деле книгопечатание в Голландии появилось лишь в конце XV века, много лет спустя после смерти Гутенберга и позже, чем в Италии и Франции.

В настоящее время споры об изобретателе книгопечатания сошли на нет и приоритет Гутенберга не вызывает сомнений. Именно прижизненной непризнанностью новаций Гутенберга можно объяснить гигантские усилия современных ученых по реконструкции ее жизни и творчества.

Судя по всему, обедневший дворянин занимался будничной деятельностью ремесленника — шлифовкой камней, изготовлением зеркал, рам и какими-то неизвестными опытами, для которых Иоганн использовал деревянный пресс, изготовленный столяром Конрадом Заспахом. Вполне возможно, то были первые пробы получения отпечатков отдельных букв и слов. Так или иначе, но в 1856 году при раскопках подвала дома, в котором в 1450 году помещалась первая в мире типография Гутенберга, были найдены обломки пресса с датировкой «1441, Иоганн Гутенберг».

В Страсбурге Гутенберг жил в доме около монастыря святого Арбогаста, но в 1444 году бродячая шайка арманьяков напала на город и разграбила монастырь и прилегающие дома. С большой степенью вероятности можно предположить, что мастерская Гутенберга тогда также была уничтожена, а его следы потерялись вплоть до 1448 года, когда — теперь уже в Майнце — он определенно занят печатанием текстов по созданной им новой технологии.

Основной массив исторических материалов, связанных с именем Гутенберга, относится к описаниям судебных процессов с его участием, и все эти процессы определялись невыполнением его долговых обязательств перед кредиторами,

финансировавшими великого изобретателя.

Имя Иоганна Гутенберга вошло в историю рядом с другим — уже упомянутым ранее Иоанном Фустом, но это отношения не партнеров или соавторов, но изобретателя и кредитора, просителя и заимодавца. У Гутенберга не было средств для опытов и он заключил кабальный договор с Фустом, согласно которому в случае неуплаты долга типография поступит в собственность Фуста. Последнего мало интересовали технические подробности процесса книгопечатания, но предпринимательский нюх подсказал ему, что предприятие сулит доходы, а, при необходимости, Гутенберга можно будет заменить хорошо обученным подмастерьем, которым в 1452-м и стал бывший каллиграф Петр Шеффер. Хитроумный и далекоидущий замысел Фусту удался, и в 1455 году из-за невозврата Гутенбергом долга типография перешла в руки Фуста и Шеффера, успевшего к тому времени жениться на дочери Фуста — Христине. Тогда у Гутенберга остался лишь один комплект шрифтов, принадлежавший ему до заключения контракта с Фустом.

К 1460 году Гутенберг — теперь уже с новым компаньоном и кредитором, то ли синдиком, то ли медиком Конрадом Гюмери — создал новые шрифты и еще одну типографию, так что теперь книгоизданием были одновременно заняты гениальный изобретатель и Фуст, тщательно хранившие производственные тайны книгоиздания от возможных конкурентов. Поначалу в новой типографии Гутенберга вышли две небольшие брошюрки, но затем 373-страничный «Католикон». Но собственником новой типографии на какое-то время оказался новый ростовщик Конрад Гюмери — Гутенберг остерегался кредиторов и не ставил своего имени на издаваемых в новой типографии книгах.

Поначалу искусство книгопечатания хранилось в величайшей тайне. Фуст заставлял рабочих клясться на Евангелии в ее сохранении и даже надолго запирал их в темных подвалах, пока с прибылью продавал напечатанные книги.

Но в конце концов чутье изменило Фусту: в городской междоусобице он принял сторону архиепископа, попавшего в немилость Папы, тогда как Гутенберг печатал воззвания графа Адольфа Нассауского, которому Папа передал майнцское архиепископство. В результате победы курфюста Гутенберг в 1465 году был назначен придворным бенефициарием — пожизненным камергером курфюста, получил содержание и доступ к столу архиепископа в Эльтвилле, тогда как типография Фуста и Шеффера оказалась разгромленной. Позже ее удалось восстановить и она досталась по наследству сыну Шеффера — Иоганну, но и он владел ею недолго, поскольку погиб при взятии

Майнца неприятелем во время разразившейся тогда войны. Следы этой типографии были потеряны где-то в середине XVI века. К этому времени «дети Гуттенберга», как называли наборщиков, успели разбрестись по многим европейским странам, широко распространив свое искусство.

Типографию, перевезенную в Эльтвилль, стареющий Гутенберг сдал в аренду родственникам и до конца жизни выплачивал из этих средств для покрытия старого долга Конраду Гюмери.

Ныне практически не вызывает сомнения тот факт, что книгопечатание в Европе распространяли непосредственные ученики Гутенберга и Шеффера, причем всё это ставшее грандиозным предприятие поначалу было окутано пеленой таинственности, связанной с секретами создания и усовершенствованию мастерства, даже искусства первопечатания. Историкам удалось по крупицам восстановить, кем и когда напечатаны практически все тексты самого раннего периода, относящегося ко второй половине XV века, когда количество типографий можно было перечислить по пальцам одной руки[53].

Прожив тяжелую жизнь в постоянной зависимости от кредиторов, Иоганн Гутенберг скончался в Майнце 2 или 3 февраля 1468 года. Его прах похоронен на монастырском кладбище доминиканцев в Майнце, но, как это часто случается с непризнанными гениями и к стыду соотечественников, его могила была утрачена. Не сохранилось даже портрета Гутенберга. Все его изображения относятся к более позднему времени и являются плодом фантазии художников. Памятники Гутенбергу в Майнце, Страсбурге и Франкфурте-на-Майне воздвигнуты спустя чуть ли не половину тысячелетия после его смерти…

Франсуа Вийон (1431–1463)

Голее камня-голыша,
Не накопил он ни гроша,

Ф. Вийон

Был только один гениальный поэт, не читавший Вийона, — это сам Вийон.

Ф. Шаброль

Имя Франсуа Вийона и история его жизни сохранились благодаря историку Франсуа Вийону — редкий случай в истории культуры, когда 99 % информации о великом поэте из-за его безвестности при жизни мы получили благодаря его творчеству. Чем меньше материальных следов остается от поэта, тем больше простор для его биографов. За века, прошедшие после исчезновения Вийона в исторической бездне, она выбросила на свою поверхность добрый десяток копий, сравнение которых с оригиналом отдано на откуп вкусов читателей.

Кто он, этот Вийон, — собственный биограф или же обвинитель бездушного общества, памфлетист, выступающий против всех форм принуждения, а то и всех форм наслаждения, или человек, сводящий свои личные счеты с обществом, писатель, создавший целостное, построенное на единой идее произведение, или же сочинитель, отдающийся фантазии и летящий на крыльях сновидения? Поэт-повеса или горемыка, наделенный сомнительным воображением? Был ли он настоящим разбойником? Или всего лишь незадачливым проходимцем? Кем предстает он в своих стихах — великим ритором или гуманистом? И что за чувство питает его фантастические образы — любовь или ненависть?

Доктринерские споры еще больше усложнили дело, словно Вийон и не высказал в свое время всё, что он думает о доктринерских спорах. Некоторые, отдавая предпочтение историческому толкованию, вознамерились все объяснить с помощью реалий жизни автора, стали выискивать прототипы персонажей и подоплеку описанных событий, как будто подобное знание способно что-то изменить в самой магии слова. А на

другом полюсе находятся интерпретаторы и критики, безапелляционно заявляющие: для того чтобы понять поэта, совсем не обязательно знать, кем он был, не обязательно вглядываться в движущийся во времени калейдоскоп тел и душ.

С учетом ёрнического характера поэзии Ф. Вийона было бы крайне неосмотрительно расценивать его «Завещания» как автобиографии. «Завещания» Вийона не претендуют стать его жизнеописанием — здесь мы не найдем даже намеков на события, сделавшие его беглецом и бродягой. Поэт ярко живописует свои беды, но не их причины, корит себя за чрезмерные наслаждения, но не за проступки. Их он отдает всецело на откуп Судьбе. Но, увы, здесь практически невозможно сойти с проторенного пути: за неимением другой информации даже биографы, сознающие разницу между буффонадой и «автобиографией мошенника Вийона», вынуждены следовать за стереотипами.

«Завещания» Вийона — произведения синтетические: обладая огромным талантом и практичностью, а также определенными знаниями синдика, Вийон соединяет словесную игру и каламбуры с юридическими изречениями, иронию и сарказм — с фактами жизни. В итоге получается правдоподобный бурлеск, очень точная карикатура на эпоху. «Большое Завещание» сам поэт рассматривал как собственное акме: он говорил, что способен превзойти все, что создал раньше, и что больше нет того наивного сочинителя, который в 1456 году писал «Малое Завещание». Вийон изощрен и сам упивается своим искусством.

Философия «Завещаний» Вийона — необходимость воздаяния за богатство и бедность, открытый призыв к Богу вершить справедливый суд. В целом «Завещания» представляют собой карикатуры на мироздание и человеческую деятельность — от рождения и до смерти. Злые шутки не обходят никого — ученых мужей и юристов, рыцарей и простолюдинов, монахов и сирот, здоровых и больных.

Затем приютам и больницам
Свою каморку я дарю,
А тем, кто в дым успел упиться, —
Под каждый глаз по фонарю:
Быть может, путь к монастырю
Отыщут хоть тогда бедняги,
Привыкшие встречать зарю
Кто в подворотне, кто в овраге…

Его жизнь — это череда изгнаний, арестов и судебных дел, где фигурирует его имя. Но, невзирая на это, творчество Франсуа Вийона можно без преувеличения назвать уникальным явлением в средневековой литературе. Сохранившееся и дошедшее до нас наследие «мошенника» позволяет проследить его жизнь лишь с телеграфной «полнотой». Родился в год казни Жанны д'Арк, то есть в 1431 году, «в Париже, что близ Понтуаза» — может быть, самая яркая и краткая характеристика города Карла VI и Карла VII. Франсуа Вийон (настоящее имя Франсуа Монкорбье или де Лож) родился 1 апреля 1431 ода. в Париже в провинции Бурбоннэ. Имена матери и отца поэта не сохранились. О матери известно такое шестистрочие:

Я женщина как все, не знаю то, что надо,
И непонятны мне ни грамота, ни счет.
У нас в монастыре изображенье ада
И свежих райских птиц мой бедный взор влечет.
В раю цветут цветы. В аду смола течет.
В раю все весело, в аду лишь мука злая.

Судя по всему, в возрасте шести-восьми лет Вийону заменил отца родственник матери преподобный Гийом де Вийон, настоятель церкви Святого Бенедикта, которого Франсуа то звал «более чем отцом», то обрушивал на его голову хулу, но в доме которого всегда находил убежище после передряг, выпавших на долю школяра-ваганта. Гийом действительно заменил Франсуа отца и помог матери поставить сына на ноги. В «Завещаниях» этому священнику и регенту канонического права посвящены слова, выражающие любовь и признательность:

Затем тебе, Гийом Вийон,
Кем вспоен, вскормлен, обогрет,
Кто пестовал меня с пелен,
Спасал не раз от многих бед,
Кто был отцом мне с юных лет,
Родимой матери добрее…

Видимо, не без помощи магистра Гийома, Франсуа в возрасте 12–13 лет поступил в одну из многочисленных школ Парижа. В

1443 году Франсуа поступил в Сорбонну на факультет искусств, где получил степень линценциата, а затем магистра. Он явно не был усидчивым школяром, но острый, быстрый ум споспешествовал усвоению нехитрой средневековой премудрости. Дабы в 18 стать бакалавром, необходимо было освоить логику, разбираться в латинском синтаксисе и фигурах риторики, прочитать «Грецизм» и «Доктринал», знать выдержки из авторитетных авторов. Экзамен на бакалавра Франсуа сдал, но особой прилежностью не отличался, о чем свидетельствуют строки «Большого Завещания»:

Будь я прилежным школяром,
Будь юность не такой шальною,
Имел бы я перину, дом
И спал с законною женою…
О, Господи, зачем весною
От книг бежал я в кабаки?!
Пишу я легкою рукою,
А сердце рвется на куски…

Ему предстояло получение еще нескольких ученых степеней, однако каждый следующий экзамен требовал более основательных знаний. В 1452-м он стал лиценциатом (это означало освоение античного наследия, прежде всего Аристотеля, Порфирия, Цицерона, Боэция, еще — этики, математики, астрономии). За три года пришлось наверстывать упущенное и пропущенное. Воодушевляли мысли о «перине, доме». Кроме того, нередко студенческие развлечения кончались скандалами: однажды за одну из непутевых выходок Вийон вынужден был на коленях просить прощения у ректора.

Во времена Вийона образование было весьма основательным: чтобы стать богословом, требовалось до пятнадцати лет напряженной учебы. Франсуа — при всех привилегиях, которые давал сан, — отличался нетерпением молодости и ограничился магистерской степенью. Эта степень давала возможность заработать на жизнь, однако была недостаточной для высокой карьеры. Впрочем, трудно себе представить, чтобы двадцатилетний магистр задумывался всерьез о своем будущем. Он больше рассчитывал на протекцию, чем на ученую степень. Не случайно его стихи полны имен аристократов, с которыми он якобы был на короткой ноге. Это дало повод последующим исследователям говорить о нем, как о двуликом Янусе, днем

вхожим через парадные подъезды в особняки знати, а ночью обчищающим их через черные ходы. На самом деле, как это случалось во все времена, поэтов влекла респектабельность знатности — в ней они обретали мечту, которой лишала их жизнь. Фиктивные душеприказчики фиктивных завещаний поэта олицетворяли успех и признание, в котором было отказано магистру Вийону. Их лавры — не что иное, как дар судьбы, который хотел бы заполучить бедный школяр и который оказался для него только лживым посулом немилостивой судьбы.

Франсуа де Монкорбье видел одно время перед собой путь удовлетворения честолюбивых замыслов и надежд. Вместе с некоторыми другими он прошел небольшой отрезок этого пути. Он мог бы быть Мишелем Жувенелем или Мартеном Бельфе. Однако для него этот путь оборвался по окончании факультета «искусств». Степень лиценциата «in utroque», должности правоведа или же городского чиновника, епанча с подбитым беличьим мехом капюшоном преподававших в университете магистров, небольшие денежные поступления и обеспечивавшийся на гражданской службе средний достаток — все это он видел со стороны, но все это было не для него. Со стороны он мог отождествлять те или иные имена с различными своими представлениями о карьере. Он мог бы оказаться в компании «магистров, поднявшихся в чинах». Однако он оказался в компании оборванцев.

В том возрасте, когда приходит первая любовь, судьбы тех и других перекрещиваются. Они вместе проказничали, вместе ухаживали за девушками. Вместе блистали, хорошо говорили, хорошо пели. Прошло время. И в момент «Большого Завещания» остались лишь мертвые и живые, богатые и бедные, а также монахи… Каждый оказался при своей «судьбе». И этим все сказано.

Где щеголи минувших дней,
С кем пировал я в кабаках,
Кто пел и пил и был смелей
Других в сужденьях и делах?
Они мертвы! Холодный прах
Забыт людьми и взят могилой.
Спят крепко мертвецы в гробах,
О Господи, живых помилуй!
Из тех, кто жив, одни в чинах —
Мошна тугая, чести много, —
Другие — в продранных штанах

Объедков просят у порога,
А третьи прославляют Бога,
Под рясами жирок тая,
И во Христе живут не строго, —
Судьба у каждого своя.

Из непутевого школяра, поэта в бегах так и не получился удачливый клирик. Природное свободолюбие и озорство не способствовали «службе», он так и остался странствующим вагантом — по крайней мере до той поры, когда исчезает его след.

Вийон не отрицал своей лени, но чисто по-человечески использовал свои собственные недостатки себе в оправдание: «Будь я прилежным школяром…» — означало, что потерянного времени не вернешь, а раз так, то в жизни надо полагаться на свободу и вдохновение. К знанию, как ко всему прочему, он относился со свойственной ему иронией. За исключением «Романа о Розе», все остальные упомянутые им книги подвергнуты осмеянию. Впрочем, нет веских оснований считать, что он прочитал и упомянутые: «даря» в «Завещании» славному Гийому де Вийону его собственную библиотеку, Франсуа намекает на то, что ему она не очень-то пригодилась.

Чувствуется, что знания добыты поэтом не путем систематических штудий, а на лету: его отсылки к первоисточникам свидетельствуют не о глубине, а о подвижности ума.

То там то тут, в его стихах всплывают имена, обязанные своим появлением иногда услышанному анекдоту, а иногда необходимости подчеркнуть какую-нибудь черту характера. Ни одно из них не свидетельствует о более или менее серьезном знакомстве с философскими или другими произведениями. Древняя история и мифология, присутствующие в его творчестве, — это то, что он почерпнул, глядя на резные порталы и на витражи с изображенными на них сценами из истории.

Даже включая в стихи чужие цитаты, поэт не заботился ни о точности цитирования, ни о сверках с оригиналом — только о ритме и рифме стиха. Хотя стихи насыщены мифологическими и литературными именами, заимствованы они не у Вергилия, Овидия или Катона, а из средневековых анекдотов или семинарских компиляций…

Франсуа Вийон явно не любил перенапрягаться и довольствовался чем Бог послал: из «Романа о Розе» он извлек

основные положения своей философии, а заодно и многие образы и даже эмоции: «Праздную Даму» превратил в Прекрасную Оружейницу, «Крепко в зубах узду держи» — в «В зубах узда — рысь ретива», а порой — вполне в духе времени — заимствовал целые куски, не скрывая плагиата. Впрочем, кто из его предшественников и современников удерживался от соблазна «стащить» приглянувшийся лакомый кусочек у собрата по перу?..

Жан де Мён:

Ведь сладкий стих порой несносен…

Рютбёф:

Твердят, что сладкий стих несносен…

Анонимный автор конца XIV века:

Твердят нам, сладкий стих несносен…

Ф. Вийон:

Чем слаще стих — тем он несносней…

Черпая вдохновенье в винных парах таверн, остротах босяков и юморе постоялых дворов, Франсуа Вийон, хотя и не утруждал себя в школе, как никак провел более десяти лет жизни под началом магистров и докторов и, учитывая его поэтическое дарование, не был чужд литературных веяний эпохи. Он изучил не только «Роман о Розе», но и поэтов, бывших у всех на слуху — Алена Шартье, Эсташа Дешана, Жана Ренье. «Сеньоры былых времен» — герои многочисленных поэм Дешана, который — задолго до Вийона — уже смешивал разные времена и имена знаменитостей:

Принц, где теперь Роланд и Оливье,
Где Александр, Артур и Карл Великий,
Где Эдуард и прочие владыки?
Они мертвы, они давно в земле.

У Дешана можно найти и прототип вийоновского потомственного пьянчуги Жана Лорана, и прием пародийного завещания с фиктивными дарами, и наказ похоронить его на возвышении, предварительно завещав служанку священнику:

А когда меня Бог приберет,
Пусть кюре мою девку возьмет.

Подобно другим средневековым поэтам, Франсуа Вийон клянет смерть, не гнушаясь при этом воспользоваться символами не воспринимаемой им куртуазной поэзии, воспевающей обман любви. Скажем, следуя Шартье, он соединяет смерть и любовь, внося свой вклад в извечную тему быстро уходящей красоты:

Весна пройдет, угаснет сердца жар,
Иссохнет плоть и потускнеет взор.
Любимая, я буду тоже стар,
Любовь и тлен, — какой жестокий вздор!
Обоих нас ограбит время-вор,
На кой нам черт тогда бренчанье лир?
Ведь лишь весна струит потоки с гор.
Не погуби, спаси того, кто сир!

Впрочем, если говорить о галантности, то вечно испытывавший в чем-нибудь нужду поэт умел приспосабливаться. Ему приходилось включаться в игру, иногда с едва заметной усмешкой, а иногда и искренне. Когда его освободили из тюрьмы благодаря заступничеству Карла Орлеанского, он был в своих стихах искренен. А вот когда его отвергла Катрин де Воссель, то на фоне яростного «отказа от любви» куртуазно-лирический настрой поэзии Вийона стал выглядеть заметно менее естественным. Где начиналась пародия? И где она кончалась?

Вполне возможно, что иногда Вийон превращался в двойника Алена Шартье.

Вийон брал у кого только мог. Но его гений принадлежал лично ему. «Это смех, полный слез и плача», — сказал Жан де Мён вслед за Гомером и многими другими. «Смеюсь я, плача», — писал потом Жан Ренье. Ту же самую мысль несколько менее четко выразил Ален Шартье: «Глаза мои плачут внутри, смеясь снаружи». «Смеюсь я ртом и плачу глазом», — написал в свою очередь скверный поэт Жан Кайо на «книге» Карла Орлеанского, а тот не отказал себе в удовольствии удлинить фразу:

> В притворной улыбке кривятся уста,
> Но сердце дрожит от рыданий.

А Вийон взял и своим «смеюсь сквозь слезы» превратил прописную истину в настоящую жемчужину. Из древних хранилищ извлек он и сетования Прекрасной Оружейницы. Быстротекущее время и ужас старения стали темами поэзии едва ли не с тех пор, как люди впервые в водных зеркалах увидели свое отражение.

Важная особенность гениальности — способность представить тривиальное как вечное. У Вийона не так много свежих тем и идей, но зато избитые он превращает в шедевры, трагедии, драмы. Та же тема быстролетящей и безвозвратной молодости под пером гения становится яркой жанровой сценой «всех времен и народов»:

> Так сожалеем о былом,
> Старухи глупые, седые,
> Сидим на корточках кружком,
> Дни вспоминаем золотые, —
> Ведь все мы были молодые,
> Но рано огонек зажгли,
> Сгорели вмиг дрова сухие,
> И всех нас годы подвели!

Подобным образом избитая тема «Sic transit gloria mundi»[54], о которой писали древние и современные Вийону мудрецы Кирилл Александрийский, святой Ефрем, Боэций, те же Шартье,

Дешан, Шастелен, под пером Франсуа Вийона не просто обретает гениальный рефрен — «но где снега былых времен?» — но облекается в формы отточенного языка, легкой иронии, «заговорщического подмигивания читателю».

Школяр, обучавшийся «искусствам», не проявлял особой набожности: вся его религия сводилась к тому, чтобы, вопреки не вполне богоугодным делам, избежать ада:

Христос, Господь всего под небесами,
Не дай в удел нам вечный ад с чертями,
Чтоб каждый искупить грехи там мог.

Религиозная культура бедного школяра тоже не выглядит богатой: несколько библейских имен, да и те почерпнуты из расхожих фраз, а не из первоисточника. То же можно сказать и о нравственности поэта: когда голоден, не до морали. Впрочем, в «Добром уроке» поэт предупреждает «пропащих ребят», что:

Дурная прибыль — проку нет.

Религия Вийона тоже уместилась всего в одной поговорке. Самая что ни на есть простейшая вера сына бедной прихожанки состояла из одной только любви к Богу, и в ней не было ничего от умствований магистров богословия из Сорбонны; именно эта вера удерживала поэта в лоне церкви, что бы он о ней ни думал. Однако слишком уж много любви к Богу требовалось в те смутные и жестокие времена.

Непризнанный художник, который перебивается случайными заработками, редко бывает глубоко религиозным. А безвестному Франсуа Вийону приходилось перепробовать множество профессий, порой влачить жалкое существование переписчика, грузчика, рабочего каменоломен, пробиваться кредитами у держателей таверен, промышлять сутенерством. Не случайно поэтическое действие у него часто разворачивается на декоре таверен и борделей, включает в свой состав содержание удобно вписывающихся в каламбуры вывесок. И знание Вийона более кабацкое, чем книжное; ясно, что жизнь учила его лучше, чем ученые трактаты.

Возможно, Ф. Вийон зарабатывал на жизнь также написанием

и постановкой фарсов и моралите — на это, в частности, ссылался Рабле, творивший столетием позже; в четвертой части «Пантагрюэля» он повествует о том, что, поселившись «на склоне лет» в местечке Сен-Максан близ Пуату[55], автор «Завещаний» сочинил стихотворные «Страсти», дабы повеселить народ на ярмарке. У самого Вийона на сей счет есть только одно упоминание о том, что поэт рассматривал такого рода сочинительство суетным способом зарабатывания денег, так необходимых поэту на «трактирщиков и шлюх».

Первое серьезное столкновение поэта с законом произошло 5 июня 1455 года на следующий день после празднования дня Тела Господня. Два школяра в обществе девицы (сохранилось ее имя — Изабелла) поздним вечером коротали время на площади близ церкви Сен-Бенуа-ле-Бетурне, когда, по свидетельству Франсуа (иных сведений не сохранилось), на них напали двое старых знакомых: священник Филипп Сермуаз и магистр Жан Де Марди. Причина драки нам не известна, но поэт засвидетельствовал, что Сермуаз вытащил нож и ударил его в лицо, ранив губу. Этот шрам у него остался на всю жизнь и позднее спас от виселицы, как свидетельство нападения. У Вийона тоже был кинжал, коим он не преминул воспользоваться, но лишь слегка поранив нападавшего. Из последующего рассказа явствует, что двое нападавших обратили школяра в бегство, и истекающий кровью Франсуа, дабы сохранить жизнь, метнул в одного из преследователей подобранный камень. Священник Сермуаз упал на мостовую, а мэтр Франсуа бросился к ближайшему цирюльнику зашивать рану.

Сермуаза пытались спасти, но травма головы оказалась серьезной, к тому же в больницу его доставили с промедлением. Священник прожил два дня, скончавшись «по случаю названных травм и из-за отсутствия хорошего ухода…»

Хотя вина магистра Франсуа де Монкорбье в смерти Сермуаза не была доказана и вообще речь шла не об убийстве, а о самообороне, добиться оправдания было не так легко и к тому же у Сермуаза были друзья и близкие, готовые к отмщению. Поэтому Франсуа решил прибегнуть к естественному в таких обстоятельствах средству — бегству из Парижа. Бежал он недалеко, найдя приют в Бур-ла-Рене у одного из друзей. Сохранилось даже имя — Перро Жирар, у которого поэт прожил семь веселых месяцев, оставивших много добрых воспоминаний.

Все это время покровители хлопотали о его помиловании, апеллируя к тому, что не он был зачинщиком драки, а скорее потерпевшим. К тому же перед смертью священник простил поэта. Убийство Филиппа Сермуаза сошло ему с рук. Акт о помиловании

не только снял с него вину в совершенном преступлении, но и обрисовал как человека, который «вел себя достойно и честно и никогда не был уличен, взят под стражу и осужден ни за какое иное злое деяние, хулу или оскорбление».

Королевское помилование датируется началом 1456 года. Из Парижа бежал озорной магистр, но спустя семь месяцев в Париж возвратился человек, так или иначе совершивший убийство и невесть чем промышлявший в Бур-ла-Рене. Короче, есть веские основания полагать, что плохой школяр за это время стал сорвиголовой.

Спустя половину тысячелетия невозможно определить, каким образом поэт вернул «доброе имя и славу» — пользовался ли чьим-то высочайшим покровительством или действительно суд счел его невиновным. Во всяком случае, в сохранившемся тексте помилования нет следов ни денег, ни протекции. Большинство вийоноведов полагает, что покровительство все же было, потому что тогдашний королевский суд вряд ли мог бескорыстно оправдать безвестного школяра, да еще с приведенными формулировками.

Молодой безденежный магистр искусств имел немало друзей, и его добровольное изгнание не оставило безразличными людей из университетской сферы. Сказать, что поэт уже тогда стал знаменитым, было бы преувеличением. Хотя в Париже им дорожили. Причем некоторые уже понимали, кто такой Франсуа Вийон.

Вернувшись к нормальной жизни, он мог бы воспользоваться этим обстоятельством, дабы возобновить учебу, ориентированную после окончания им факультета «искусств», если судить по кругу его чтения, на теологию. Как бы не так. Он погрузился в блаженное ничегонеделание, приобрел за шесть месяцев бродяжничества дурные привычки, завел себе друзей среди тех, кто, как и он, были не в ладах с правопорядком. Вместо того чтобы работать, развлекался да жаловался.

В ту пору он еще не был сутенером, коим стал несколько лет спустя. Он пока еще ограничивался знакомством с небольшим кругом беспутных личностей, являвшихся честными ремесленниками днем и превращавшихся в мошенников ночью.

С возвращением в Париж Франсуа раз и навсегда распрощался со своими именами, которые он использовал как прикрытия в своих проделках, — Монкорбье, Де Лож, Мутон. Теперь он навсегда превратился в Вийона, чьим именем подписывал свои стихотворения.

Теперь он поселился в доме Гийома де Вийона[56] при церкви Святого Бенедикта. Сюда доносились звуки колокола Сорбонны,

оповещавшие, что пора гасить свет. Возможно, именно здесь в 1456 году заскучавший школяр взял в руки тетрадь для стихов:

Хочу свой стихотворный дар
Отдать на суд людской, — об этом
Писал Вегеций, мудр и стар, —
Воспользуюсь его советом!

В год названный, под Рождество,
Глухою зимнею порой,
Когда в Париже все мертво,
Лишь ветра свист да волчий вой,
Когда все засветло домой
Ушли — в тепло, к огню спеша,
Решил покончить я с тюрьмой,
Где мучилась моя душа.

Он развлекался. Вегеций и его «Книга рыцарства» не имели никакого отношения к его медитациям и являлись лишь данью традиции, согласно которой ни один уважающий себя клирик не начинал выполнять задание, не упомянув в первую очередь кого-нибудь из древних. Для любого рассуждения требовался фундамент, а таковым мог быть лишь «авторитет». Вийон, притворившийся послушным учеником и приготовившийся отказать по «Завещанию» отсутствовавшее у него имущество, просто-напросто пародировал своих учителей. Он подражал также стилю нотариусов и насыщенных софизмами «преамбул» буржуазных завещаний. Вийон приступал к написанию пародии на общество, причем, создавая эту пародию, он говорил только о Вийоне.

Хотя аббат не отказывал в крове непутевому «сыну», трудно себе представить их отношения идиллическими: набожный кюре питал к беспутному малому сдержанную враждебность, и — кто знает — не было ли у последнего мысли в крутую годину «потрусить» дядю?

Не подлежит сомнению участие голодного школяра в воровских набегах, как и его статус поэта в бегах, но можно ли из этого сделать вывод, как о том свидетельствуют исторические хроники, что именно он был закоренелым злодеем и главарем шайки? Не будем спешить с выводами, послушаем историка-медиевиста:

В этом поэте-бродяге, которого обстоятельства бросили в

трясину преступлений, многие хотели бы видеть отпетого бандита. Конечно, пути Вийона и матерых преступников в какую-то минуту пересеклись. Однако воровской язык — недостаточная улика. С таким же успехом Вийон пользовался и диалектом жителей Пуату, но ведь никому не пришло в голову называть его пуатевенцем.

Несмотря на скудость наших знаний об этих годах Вийона, когда он мечется по всей Франции из-за боязни вернуться домой, вполне возможен один вывод: речь идет скорее об отсутствии удачи, чем о преступлениях. Всюду — провал, для мэтра Франсуа нет выхода. Вийон хочет видеть себя поэтом, мечтает о дворах. Однако туда его не допускают. Он занимается кое-каким ремеслом, но общество его не поощряет. Вийон влачит жалкое существование. Попрошайка у принцев; временный работник, бредущий от деревни к деревне, — вот каковы его занятия и взаимоотношения с обществом, и вряд ли такого человека назовешь бандитом. По своей склонности он забулдыга, а по необходимости — вор; Вийон знает, что такое тюрьма, где обретаются мелкие воришки.

Профессиональным преступником Вийон не был и участвовал в ограблении коллежа, чтобы разжиться деньгами для путешествия в Анже Наваррского, где хотел стать придворным поэтом «короля Сицилии и Иерусалима» Рене Анжуйского. Но эта попытка окончилась неудачей — Вийон не ужился при дворе герцога.

После кражи в Наваррском коллеже Вийон ведет жизнь настоящего кокийяра. Пути его бродяжничества в 1457–1461 годах нам неведомы, но между датами бегства из Парижа и возвращения он мечется по долине Луары, этой стране принцев, надеясь пристроиться то ли придворным писцом, то ли пиитом: мы видим его то в Анже при дворе Рене Анжуйского, графа Провансальского, то у герцога Орлеанского в Блуа; от герцога Бретонского он попадает к герцогу Бурбонскому… Где-то ему перепадал «стол и дом», откуда-то его изгоняли как бродягу…

Он ходил от двора ко двору. Это, пожалуй, наиболее достоверно из того, что мы о нем знаем: он не столько искал случая украсть что-нибудь, сколько случая быть по достоинству оцененным. Неизвестный в Париже, Вийон ожидает лучшей участи на Луаре. Он не стал настоящим вором и хочет теперь быть принятым при дворе поэтом. Но и тут его постигает неудача.

Его судьба была не чем иным, как скитанием выгнанного отовсюду поэта в лохмотьях, оставляющего на всех кустах «отсюда до Руссильона» лоскуты своей незамысловатой одежонки.

Почему талантливейший поэт так и не сделал карьеры царедворца в стране, разделенной на множество княжеств, суверены которых умели ценить таланты и затрачивали много сил, дабы собирать их при своих дворах? Обладая легким пером и даром версификации, он без труда мог стать придворным поэтом. Почему не стал? Я полагаю, не стал, ибо выше всего ставил свободу, не мыслил себя привязанным, прикованным к чьей-то воле, не мог быть подневольным.

У Вийона душа не лежит к службе царедворца. Иерархическая жесткость вынуждает Вийона отойти в сторону. Не столь решительно, как при бургундском дворе, где артист официально приравнен к слуге, здесь из поэта делают менестреля, из художника — лакея. Благожелательный, но безучастный к тому, что талант и фортуна стоят на разных ступенях, Рене Анжуйский заставляет заново разрисовывать свои стены художника, который должен ему представить также и «Часослов»…

Если б Вийон остался при дворе короля Рене, с ним бы неплохо обращались. Лакей — это звание, а есть на кухне — это все-таки есть. Платья, предлагаемые королем своим художникам, шиты были из атласа либо из дамаска. Искусство — не презираемо. Рене умеет ценить талант. Но двор — это клетка, а мэтр Франсуа не из тех, кто даст себя запереть в ней.

Следить за жизненными перипетиями такого человека, как Вийон, по его стихам — гиблое дело. Из «Завещания» мы узнаем, что в рождественскую ночь поэт бежит в Анже, мотивируя побег «жестокостью» возлюбленной. Но так ли это на самом деле? Ведь на рождество приходится ограбление Наваррского коллежа. Роль Вийона в этом деле не ясна, но один из подельников, некто Табуни, назвал и его имя… Может быть, «Малое Завещание» — прикрытие, нечто вроде алиби, маскирующее истинную причину бегства?

Поэт утверждает, что уезжает, чтобы не видеть больше злосчастной Катрин, но, называя Анже, видимо, хочет замести следы, потому что на самом деле отправляется в Бур-ла-Рен или какой-то другой пригород Парижа.

Проблема преступлений Вийона, видимо, никогда не будет окончательно разрешена, потому что всю жизнь поэт стоит перед дилеммой — стать придворным, ублажать сильных мира сего, урывая свою долю милостей, или пойти в грабители, постоянно рискуя головой. К тому же у него есть рекомендации к королям-меценатам, тому же Рене Анжуйскому, способные открыть двери двора, где поклоняются литературе и искусству. Действительно ли, имея выбор, Вийон не устоял и стал на путь разбоя? Но почему тогда эти предостережения? —

Ребятам, рыщущим в Рюэле,
Даю совет: умерьте пыл,
Пока туда не загремели,
Где Лекайе Колен гостил.
Добро б на дыбу вздернут был —
Нет, раскололся перед нею,
Но луковку не облупил,
Палач сломал бедняге шею.

Напяльте поновей одежу
И в храм чешите прямиком,
А шляться в Монпипо негоже,
Чтоб не попасть в Казенный дом,
С которым Монтиньи знаком;
Там солоно пришлось злодею:
Как ни вертелся он волчком,
Палач сломал бедняге шею.

Впрочем, у него есть и другие советы: украв, не скрывай награбленное — поскорей избавься от него…

Спусти скорей! Придет пора,
Кому оставишь? Палачу?
От воровства не жди добра!

Франсуа Вийон, конечно же, пробовал свои поэтические силы на «состязаниях в Блуа», собиравших множество щелкоперов. Но наши представления об этих мероприятиях, якобы напоминающих рыцарские турниры, далеки от истины. У Карла Орлеанского существовала книга, в которую гость мог вписать несколько своих стишков — вот и все соперничество. Тему задавал князь, стихоплеты обыгрывали ее. Но история не сохранила сведений, как Карл оценил Вийона. Похоже, что в обещанном вознаграждении «бедному Вийону» отказали.

От жажды умираю над ручьем.
Смеюсь сквозь слезы и тружусь играя.

Куда бы ни пошел, везде мой дом,
Чужбина мне — страна моя родная.
Я знаю все, я ничего не знаю.
Мне из людей всего понятней тот,
Кто лебедицу вороном зовет.
Я сомневаюсь в явном, верю чуду.
Нагой, как червь, пышнее всех господ,
Я всеми принят, изгнан отовсюду.

Я скуп и расточителен во всем.
Я жду и ничего не ожидаю.
Я нищ, и я кичусь своим добром.
Трещит мороз — я вижу розы мая.
Долина слез мне радостнее рая.
Зажгут костер — и дрожь меня берет,
Мне сердце отогреет только лед.
Запомню шутку я и вдруг забуду,
И для меня презрение — почет.
Я всеми принят, изгнан отовсюду.

Не вижу я, кто бродит под окном,
Но звезды в небе ясно различаю.
Я ночью бодр и засыпаю днем.
Я по земле с опаскою ступаю.
Не вехам, а туману доверяю.
Глухой меня услышит и поймет.
И для меня полыни горше мед.
Но как понять, где правда, где причуда?
И сколько истин? Потерял им счет.
Я всеми принят, изгнан отовсюду.

Не знаю, что длиннее — час иль год,
Ручей иль море переходят вброд?
Из рая я уйду, в аду побуду.
Отчаянье мне веру придает.
Я всеми принят, изгнан отовсюду.
Пристрастен я, с законами в ладу.
Что знаю я еще? Мне получить бы мзду.

Следов мзды нигде не обнаруживается, Вийон покидает Блуа скорее всего ни с чем. Теперь уже другие, более удачливые поэты будут вписывать свои стишки в альбом герцога Карла.

Карл Орлеанский — а вместе с ним и его поэзия — умрет 4 января 1465 года и не узнает, что в конце века его внук станет королем Франции.

Хорошо ли, плохо ли оплачиваемый, но Вийон не из тех людей, что умеют устраиваться.

«Выгнанный отовсюду», он пойдет искать лучшую долю.

Судьба бродяги, увы, чаще приводит его в тюрьму, чем к роскоши. Именно в тюрьме и застанем мы снова мэтра Франсуа: ему грозит потеря как звания, так и жизни.

Вийон не из тех, кто отчаивается от неудач. Не выгорело с Карлом, выгорит с другими. В трудную годину жизни, а иных он, по-видимому, не знает, нищему поэту не до чопорности. Летом 1460-го, когда он в очередной раз томится в тюрьме, Орлеан торжественно встречает молодую принцессу Марию, дочь короля Карла Орлеанского и Марии Клевской. В ожидании королевской амнистии поэт не жалеет лести, забывая о всякой сдержанности: поэт без зазрения совести уподобляет Марию Орлеанскую Деве Марии: когда человеку грозит опасность или есть шанс на помилование, слияние двух образов — небесного и земного — вполне оправданно.

Да будешь ты благословенна,
Небесной лилии росток,
Дар Иисуса драгоценный,
Мария, жалости исток,
Спасение от всех тревог,
Подмога и утеха сирым,
Любви и милости залог,
Что мирно правит нашим миром!

И пусть Вийон, заимствуя у Вергилия образ, говорит о Золотом веке, за ним, вышедшим из тюрьмы, по пятам следует нищета. Радостный приезд принцессы Марии вновь вывел Вийона на большую дорогу, кошелек его пуст. Освобожденный из орлеанской тюрьмы в июле 1460 года, годом позже он вновь оказывается в тюрьме в Мён-сюр-Луар. Снова ему грозит виселица.

Что же он опять совершил зимой кражу? Урожай 1460 года был посредственным, одних только продавцов устраивали цены. Возможно, о нем просто вспомнили и решили наказать за старое. Неважно. Потом будут говорить о краже в ризнице. Что ж, пусть.

Судя по всему, поэту довелось побывать не в одной тюрьме.

Он считал себя жертвой — судебных ошибок, бесправия, крючкотворства, поклепа, но от этого горечь только усиливалась. Тюрьмы ломали его. Шутка, юмор, усмешка уходят в прошлое. Узник Мёна, «бедняга Вийон» — это уже износившийся человек, переполненный страданием. Его «плоть уже не пылает», а голод «отбивает любовные желания». Тем громче его стенания, его крики о помощи:

Живей, друзья минувших лет!
Пусть свиньи вам дадут совет:
Ведь, слыша поросенка стоны,
Они за ним бегут вослед.
Оставите ль вы здесь Вийона?

Ныне спасают его не друзья, а очередная амнистия. 22 июля 1461 года умер Карл VII и спасение пришло в облике нового короля Людовика XI, так никогда и не узнавшего, что среди амнистированных им свобода дарована великому поэту. Король этого не знал, но поэт этого не забыл и не поскупился на осанну:

Дай Бог Людовику всего,
Чем славен мудрый Соломон!
А впрочем, он и без того
Могуч, прославлен и умен.

Освобождение из темницы он называет вторым рождением. В «Завещании» он клянется новому королю в преданности до могилы — отсидка, видимо, была тяжелой…

Пишу в году шестьдесят первом,
В котором из тюрьмы постылой
Я королем был милосердным
Освобожден для жизни милой.

Покуда не иссякли силы,
Я буду преданно служить
Ему отныне… до могилы, —
Мне добрых дел не позабыть!

Франсуа Вийон умел взывать к помощи — на то и поэт. А помощь ему была необходима постоянно — в тюрьме, нищете, одиночестве. В одном из своих призывов из темницы он говорит, что счастье — это когда живешь, не замечая его. Счастье замечают, когда утрачивают. Два примера криков из темницы:

Ваганты, певуны и музыканты,
Молодчики с тугими кошельками,
Комедианты, ухари и франты,
Разумники в обнимку с дураками,
Он брошен вами, подыхает в яме.
А смерть придет — поднимете вы чарки,
Но воскресят ли мертвого припарки?

Ответьте, баловни побед,
Танцор, искусник и поэт,
Ловкач лихой, фигляр холеный,
Нарядных дам блестящий цвет,
Оставите ль вы здесь Вийона?

Тюрьму в Мёне Вийон покидает 2 октября 1461 года. Поэт гол, как сокол, и вновь все надежды на покровительство сильных мира сего. Но его жизнь на свободе оказалась не намного лучше, чем в тюрьме — Вийону приходится прятаться в окрестностях Парижа, где, скрываясь от правосудия, он написал свое самое значительное произведение — «Большое завещание».

Я душу смутную мою,
Мою тоску, мою тревогу
По завещанию даю
Отныне и навеки Богу
И призываю на подмогу
Всех ангелов — они придут,
Сквозь облака найдут дорогу
И душу Богу отнесут.

Потерпев ранее фиаско в Анже и Блуа, он направляется в Мулен, где находится один из пышнейших дворов Франции — графа Клермонского, герцога Жана Бурбонского. Принц слывет не только славным воителем, но меценатом и поэтом, большим поклонником рондо. Без экивоков Вийон просит принца о вознаграждении:

Сеньор мой и принц благородный,
Лилии цветок, королевский отпрыск,
Франсуа Вийон, укрощенный работой,
Ее тычками позлащенными,
Умоляет вас этим скромным посланием
Дать ему милостиво вознаграждение.

Но… в очередной раз его ждет поражение. «Он не служит герцогу Бурбонскому так же, как не служил Анжуйскому или Орлеанскому». Повторение неудач на поприще придворного поэта, скорее всего, свидетельствует о том, что причина лежит в нем самом, а не в благодетелях-меценатах. Поэт не столько «всеми принят», сколько «изгнан отовсюду».

В конце 1461-го Вийон возвращается в Париж. Размышляя над своей злосчастной судьбой, он чувствует, что дошел до края, до ручки, до конца жизненного пути. В автодиалоге «Спор» — признание собственной немощи.

Сухой и черный — так характеризовал он себя недавно. Теперь мужество его покидает. Он слишком хотел жить.

Кто там стучится? — Я. — Кто это «я»?
— Я, Сердце скорбное Вийона-бедняка,
Что еле жив без пищи, без питья,
Как старый пес, скулит из уголка.
Гляжу — такая горечь и тоска!..
— Но отчего? — В страстях не знал предела!
— А ты при чем? — Я о тебе скорбело
Всю жизнь…

Вийон мыслит трезво. Вся его жизнь осталась позади, он мог бы прожить другую. Жизнь прошла напрасно. Он «бедняк Вийон», он похож на «старого пса» И главное — «скулит из уголка» Он

одинок.

— Тебе за тридцать! — Не старик пока…
— И не дитя! Но до сих пор друзья
Тебя влекут к соблазнам кабака.
Что знаешь ты? — Что? Мух от молока
Я отличаю: черное на белом…

Через год после возвращения в Париж Вийон вновь в тюрьме. Грех невелик — мелкое воровство, но судьи вспоминают воровство крупное — ограбление Наваррского коллежа и каким-то образом принуждают заключенного к признанию вины. Поэт тяжко болен, надсадно кашляет, смотреть на него страшно. В ноябре 1462 года суд принимает решение в отношении Вийона: он обязан выплатить компенсацию за ущерб — сто двадцать экю в течение трех лет — сумма астрономическая. Это просто три года отсрочки от основательной отсидки. Или три года, чтобы исчезнуть бесповоротно и навсегда. Возможно, на это рассчитывал и сам суд: «Не держать неизвестно зачем в тюрьме поэта, но и не видеть его больше!».

Но, похоже, у Вийона иные планы — он не собирается прятаться или бежать. Более того, он не способен остепениться. Едва выйдя на свободу, он попадает в новую переделку. Набравшись у одного из друзей Робена Дожи, четыре бывших школяра пошли шататься по улицам ночного Парижа и вляпались в историю — через освещенное окно затеяли перебранку с писцами нотариуса. Дело кончается потасовкой и сабельным ударом, который Дожи нанес некому Франсуа Ферребуку. Ферребук не умер. Он доживет до восьмидесяти лет, но сейчас подал жалобу на зачинщиков драки. Несколькими днями позже веселая компания оказывается в тюрьме Шатле. Теперь всем участникам драки грозит виселица. Больше всех виновен Дожи, но он савояр и ему везет — в ноябре 1463 года Людовик Савойский приезжает в Париж к своему зятю королю, и Людовик XI в честь высокого гостя амнистирует заключенных савояров. Но Вийон не савояр и, хотя не он ранил Ферребука, учитывая его прошлое, трудно рассчитывать на милость.

Двух участников потасовки суд действительно приговаривает к повешению, а одного даже успевают повесить. Вийон подает апелляцию и 5 января 1463 года Парламент принимает декрет следующего содержания: «Судом рассмотрено дело, которое ведет парижский прево по просьбе магистра Франсуа Вийона,

протестующего против повешения и удушения. *В конечное итоге* эта апелляция рассмотрена, и ввиду нечестивой жизни вышеозначенного Вийона следует изгнать на десять лет за пределы Парижа».

В ожидании окончательного решения Вийон пишет стихи:

Я — Франсуа, чему не рад.
Увы, ждет смерть злодея,
И сколько весит этот зад,
Узнает скоро шея.

Это не единственные стихи, написанные поэтом перед возможной казнью. Видимо, «Баллада повешенных» появилась на свет именно в те дни, когда свет мог померкнуть для «бедняги Вийона». На сей раз он уже не смеется, даже «сквозь слезы». Цель баллады — защитить невинного. И обращается поэт уже не к друзьям, «оставившим бедного Вийона», но к «братьям», «людям», «братьям людей».

Призыв молиться — «Молите Бога» — не что иное, как перевод исходного постулата догмы, которую, начиная с церковного собора в Никее, теологи называют «Причастием святых». Вийон боится ада. Если все люди попросят Бога, Он поможет им избавиться от адских мук. «Пусть нам всем будут отпущены наши грехи». И бывший школяр вновь обращается к словарю теолога: «Пусть милость Его будет для нас неистощима».

Призыв к людям — это призыв к улице, с которой Вийон неразрывно связан. Это мольба того, кто так насмешничал, но насмешничал лишь над богатством, достатком, заносчивостью, злобой, жадностью. Вийон никогда не смеялся ни над чьими страданиями, кроме своих собственных.

Мы жили на земле, в аду сгорая.
О люди, не до шуток нам сейчас,
Насмешкой мертвецов не оскорбляя,
Молитесь, братья, Господу за нас!

А дальше тон Вийона меняется. Он благодарит Суд. Но на этот раз, поскольку условности ни к чему, он отказывается от прокурорского языка. Однако в благодарственном обращении

Вийона к судьям звучит и мольба.

Пять чувств моих, проснитесь: чуткость кожи,
И уши, и глаза, и нос, и рот.
Все члены встрепенитесь в сладкой дрожи:
Высокий Суд хвалы высокой ждет!
Кричите громче, хором и вразброд:

«Хвала Суду! Нас, правда, зря терзали,
Но все-таки в петлю мы не попали!..»
Нет, мало слов! Я все обдумал здраво:
Прославлю речью бедною едва ли
Суд милостивый, и святой, и правый.

Есть некая философичность в том, что Вийон продолжает развивать основную мысль «Баллады повешенных». Он призывает людей к солидарности. И все вместе с ним должны благодарить Суд. Повторяются те же слова, но умозаключение — другое. Благодарность — это общий долг, как и сострадание…

А заключение прозаичное, это просьба: дать ему три дня для устройства своих дел. Ему нужно попрощаться. Кроме того, ему нужно также раздобыть денег, а их нет, конечно, ни в тюрьме, ни у менялы. Пусть Суд скажет «да». На прошении к Папе «да» заменится словом fiat: «да будет так».

Принц, если б мне три дня отсрочки дали,
Чтоб мне свои в путь дальний подсобрали
Харчей, деньжишек для дорожной справы,
Я б вспоминал в изгнанье без печали,
Суд милостивый, и святой, и правый.

Поэт в ударе. Возвращенный к жизни, он вдохновенно пишет стихи. Тюремный привратник, быть может, смеялся, когда осужденный взывал к судьям Шатле. Как бы то ни было, когда Вийона освободили из-под стражи, он подарил тюремному сторожу Этьену Гарнье новую балладу, где звучали одновременно и радость жизни, и раздумье о простых, всем понятных вещах, и некоторое тщеславие истца, обязанного своим освобождением собственной находчивости.

Ты что, Гарнье, глядишь так хмуро?
Я прав был, написав прошенье?
Ведь даже зверь, спасая шкуру,
Из сети рвется в исступленье!

История, конечно, пристрастна, но не надо полемизировать — «бедному Вийону» ни к чему больше выставлять себя жертвой. Он выиграл. Этого достаточно. Он сам говорит так: «Мне удалось уйти, схитрив».

Однако он не хитрит, идет ли речь о его более чем скромной способности сутяжничать или о его бесшабашности. Он говорит простыми словами: ведь ему нечего терять.

Ты думал, раз ношу тонзуру,
Я сдамся без сопротивленья
И голову склоню понуро?
Увы, утратил я смиренье!
Когда судебное решенье
Писец прочел, сломав печать:
«Повесить, мол, без промедленья», —
Скажи-ка, мог ли я молчать?

Это последние стихи Вийона, дата которых известна. Несомненно, в течение последующих месяцев он брался за перо, чтобы изобразить свое недовольство обществом, это сквозит в «Большом Завещании». «Бедный» Вийон не лишает себя удовольствия посетовать на свою физическую и моральную ущемленность… Он негодует, его возмущает несправедливость. Возможно, первая треть «Завещания» написана либо как-то скомпонована именно в то время, когда поэт сводит счеты с обществом, прежде чем покинуть его. Протяжный вопль ярости, негодования, горькая жалоба на Женщину и Любовь, болезненный страх перед неумолимой старостью — а время идет своим ходом — все это плод тех ночей, когда ему снилась виселица.

Но «Завещание» отмечено также знаком надежды. Искренний всегда, когда он дает другому человеку совет быть осторожным — начиная от баллад на жаргоне до «Баллады добрых советов ведущим дурную жизнь», — поэт искренен и в приговоре самому

себе. И это ведь не случайность, что Бог упомянут восемнадцать раз, Христос — два в трехстах стихах, предшествующих «Балладе о дамах былых времен». Даже если не считать общепринятых выражений, таких как «Бог его знает» или «слава Богу», то все равно, в этот новый час жизни Вийона, когда он придает окончательную форму оставляемому им посланию, он более, чем всегда, видит перед собой Бога.

Вийон арестован 5 января 1463 года. «Баллада-восхваление Парижского суда», видимо, должна быть датирована тем же числом. «Баллада-обращение к тюремному сторожу Гарнье» тоже написана не позже. Самое позднее 8 января Вийон покидает Париж.

И тут история делает остановку.

Поэт столько рассказывал о смерти, что отнял у историков возможность рассказать о его собственной.

Да внидет в рай его душа!
Он столько горя перенес,
Безбров, безус и безволос,
Голее камня-голыша,
Не накопил он ни гроша —
И умер, как бездомный пес…
Да внидет в рай его душа!

Прошу, чтобы меня зарыли
В Сент-Авуа, — вот мой завет;
И чтобы люди не забыли,
Каким при жизни был поэт,
Пусть нарисуют мой портрет.
Чем? Ну, чернилами, конечно!
А памятник не нужен, нет, —
Раздавит он скелет мой грешный!

Пусть над могилою моею,
Уже разверстой предо мной,
Напишут надпись пожирнее
Тем, что найдется под рукой,
Хотя бы копотью простой
Иль чем-нибудь в таком же роде,
Чтоб каждый, крест увидев мой,
О добром вспомнил сумасброде…

После последнего помилования 8 января 1463 года Вийон покинул Париж. Больше о нем никто ничего не слышал. Известно лишь, что в 1489 году, когда Пьер Леве издал первый сборник его стихов, Вийона уже не было в живых…

Немного о творчестве великого поэта Средневековья. «Баллада истин наизнанку» — язвительная сатира на современную Вийону поэзию, философия скептицизма, бунт поэта против Судьбы и Миропорядка как такового:

Лентяй один не знает лени,
На помощь только враг придет,
И постоянство лишь в измене.
Кто крепко спит, тот стережет,
Дурак нам истину несет,
Труды для нас — одна забава,
Всего на свете горше мед,
И лишь влюбленный мыслит здраво…

Кто любит солнце? Только крот.
Лишь праведник глядит лукаво,
Красоткам нравится урод,
И лишь влюбленный мыслит здраво.

Поэзия Вийона предельно далека от нравоучений — он никогда не отказывал себе в удовольствии шокировать благонамеренность и добродетель. Однако его аморализм проповедника, каким он был в душе, простирался весьма недалеко.

Любовная лирика Вийона свидетельствует о том, что и в любви ему не везло, как и во всем остальном. Всю жизнь женщины его обманывали и слишком рано наступил день, когда он, тридцатилетний, всеми покинут и никому не нужен:

Мне жалко молодые годы,
Хоть жил я многих веселей
До незаметного прихода
Печальной старости моей;
Не медленной походкой дней,
Но рысью месяцев, — умчалась
На крыльях жизнь, и радость с ней,
И ничего мне не осталось.

Я отдал все во цвете лет,
Мне больше нечего терять.
Влюбленные, я в вашу рать
Вступил когда-то добровольно;
Забросив лютню под кровать,
Теперь я говорю: «Довольно!».

Впрочем, Вийон делит любовь на высокую и низкую: первая — у аристократов, вторая — у низов, к коим обычно он причисляет самого себя. У него есть песнь, прославляющая женщину, но написана она для прево Робера д'Эстувиля и предназначена для его подруги жизни:

Принцесса, поверьте! Отныне покоя
От вас вдалеке мне не знать никогда!
Без вас я погибну, измучен тоскою,
А поэтому с вами я буду всегда.

«Нежный взор и лик прекрасный» промелькнет и в начале «Малого Завещания», однако поэт долго не выдерживает высокого штиля и законов куртуазии. Автор «Романа о Розе» никогда не употребил бы вийоновских выражений «девица с носом искривленным» или «развратное отродье»…

Если поэт — Свидетель эпохи, то свидетельства Вийона кардинально меняют наши представления о Средневековье как «темных веках», не знающих смеха, сомнений, богохульств, многообразных проявлений человечности. Отнюдь! Поэзия Средневековья, всех этих шатающихся по Европе вагантов-школяров, свидетельствует о необыкновенной полноте и изощренности жизни, о плаче и смехе, о бурлеске человеческого существования. Даже наиболее искушенные в поэзии романтики, например Арним и Брентано, считали очарование этой поэзии непреодолимым. Даже представления о загробном мире у Вийона предельно далеки от традиционных видений рая и ада: в небесной канцелярии есть свои пристрастия — здесь тоже делаются исключения, очеловечивающие страшные картины вечности, открывающиеся перед взором шалящего поэта:

Да, всем придется умереть
И адские познать мученья:
Телам — истлеть, душе — гореть,
Всем, без различья положенья!
Конечно, будут исключенья:
Ну, скажем, патриарх, пророк…
Огонь геенны, без сомненья,
От задниц праведных далек!

Строки Вийона о Судьбе, вершащей свои смертельные дела при попустительстве Бога, далеки от теодицеи:

Знай, Франсуа, когда б имела силу,
Я б и тебя на части искрошила.
Когда б не Бог и не его закон,
Я б в этом мире только зло творила!
Так не ропщи же на Судьбу, Вийон.

Чувствуется, что «крошащая» Судьба — служительница Всевышнего, и только страх быть отправленным за богохульство на костер удерживает Вийона сказать об этом прямым текстом.

Старость страшна продолжением жизни. Только страх ада спасает в старости от добровольного ухода, но не всегда…

Ничто не вечно под луной,
Как думает стяжатель-скряга,
Дамоклов меч над головой
У каждого. Седой бродяга,
Тем утешайся! Ты с отвагой
Высмеивал, бывало, всех,
Когда был юн; теперь, бедняга,
Сам вызываешь только смех.

Был молод — всюду принят был,
А в старости — кому ты нужен?
О чем бы ни заговорил,
Ты всеми будешь обессужен;
Никто со стариком не дружен,
Смеется над тобой народ:

Мол, старый хрен умом недужен,
Мол, старый мерин вечно врет!

Пойдешь с сумою по дворам,
Гоним жестокою судьбою,
Страдая от душевных ран,
Смерть будешь призывать с тоскою,
И если, ослабев душою,
Устав от страшного житья,
Жизнь оборвешь своей рукою
Что ж делать! Бог тебе судья!

Порой за внешней непритязательностью стиха поэт, точно размеряя слова и паузы, прячет глубокие раздумья о мире, человеческом существовании, культуре, собственном месте в ней, себе самом:

Я знаю, как на мед садятся мухи,
Я знаю Смерть, что рыщет, все губя,
Я знаю книги, истины и слухи,
Я знаю все, но только не себя.

Собственно, поэт и есть та ось, вокруг которой вращается его вселенная, мир, который он видит, находится не столько вне, сколько внутри его. Свидетельские показания поэта — это показания о самом поэте, обращающем собственное сознание к миру, зеркало души — к панораме жизни.

Его взгляд на мир — почти всегда взгляд скептика, охальника, ёрника, равно высмеивающего мораль и аморальность, мудрость и глупость, знающего все — и ничего.

Я знаю, кто по-щегольски одет,
Я знаю, весел кто и кто не в духе,
Я знаю тьму кромешную и свет,
Я знаю — у монаха крест на брюхе,
Я знаю, как трезвонят завирухи,
Я знаю, врут они, в трубу трубя,
Я знаю, свахи кто, кто повитухи,
Я знаю все, но только не себя.

Философия «Пляски смерти» — тщетность человеческого существования. Там, в могиле, все равны, по черепам не различишь, где корзинщик и где король…

Я вижу черепов оскалы,
Скелетов груды… Боже мой,
Кто были вы? Писцы? Фискалы?
Торговцы с толстою мошной?
Корзинщики? Передо мной
Тела, истлевшие в могилах…
Где мэтр, а где школяр простой,
Я различить уже не в силах.

Здесь те, кто всем повелевал,
Король, епископ и барон,
И те, кто головы склонял, —
Все равны после похорон!
Вокруг меня со всех сторон
Лежат вповалку, как попало,
И нет у королей корон:
Здесь нет господ, и слуг не стало.

Да вознесутся к небесам
Их души! А тела их сгнили,
Тела сеньоров, знатных дам,
Что сладко ели, вина пили,
Одежды пышные носили,
В шелках, в мехах лелея плоть…
Но что осталось? Горстка пыли.
Да не осудит их Господь!

Если хотите, «Пляска смерти» — это главное «Завещание» Вийона, ее герои — те, с кем столкнула поэта жизнь, друзья и враги под флером иронии.

Я знаю: бедных и богатых,
И дураков и мудрецов,
Красавцев, карликов горбатых,

Сеньоров щедрых и скупцов,
Шутов, попов, еретиков,
Дам знатных, служек из собора,
Гуляк и шлюх из кабаков, —
Всех смерть хватает без разбора!

Равенство перед Судом — это компенсация праведников. Равенство перед смертью — реванш бедняков. Вийона утешает, что не только он умрет, но и другие тоже, в том числе и богачи. На этот раз он был уверен, что у него одна судьба с сильными мира сего:

Всех смерть хватает без разбора!

Пройдут века, и — раз за разом — безвестный, страдающий Вийон будет воскресать то в ругательствах Аретино, то в Матюрене Ренье, то в Лафонтене, то в арестованном «за разнузданность» Беранже, то в Верлене, «любивших женщин всех подряд и без разбора».

А я, в ком страсть огнем бушует день и ночь,
Желаний пламенных не в силах превозмочь,
Беспечно предаюсь любви неприхотливой,
Вверяя мой челнок любой волне игривой.
Все женщины равно меня к себе влекут —
Влюблен я в каждую — до выбора ли тут!
Чужда душа моя пристрастья, предпочтенья —
Пленяюсь всеми я, не зная исключенья;
Мне всякая мила…

Эти незамысловатые строки Ренье могли принадлежать любому из них, ну, скажем, тому же Лафонтену.

Сегодня в это трудно поверить, но откровенно вийонизирующий мир веками отворачивался от Вийона. Современники Расина и Корнеля посматривали на него свысока, если не с презрением. Пушкин противопоставлял ему Кальдерона.

Сент-Бёв характеризовал его как натуру слабую, лишенную

всяких моральных устоев, но упорно сохраняющую в себе искру священного огня; такие натуры всегда остаются чудом: природным вместилищем дарований. Нельзя спрашивать с них слишком много — они только вместилище… А вот Маро связал свое творчество именно с ним. С него Буало начал свою историю поэзии и объявил Вийона величайшим новатором и величайшим поэтом со времен «Романа о Розе».

Из забвения Вийон вышел только в XIX веке, главным образом, благодаря романтикам и парнасцам. Вышел, полностью преображенный: теперь в нем видели то страдающего Квазимодо, то собрата мифического Оссиана, то гаранта подлинности средневековых химер Виоле ле Дюка. Крестный отец Парнаса не желал видеть в Вийоне средневекового клошара: из-под пера автора «Эмалей» предстает «прекрасная, открытая навстречу всем добрым чувствам душа». «Шалопай остался где-то в прошлом. “Бедный Вийон” одерживает верх над “добрым сумасбродом”». Сбылось пророчество самого поэта, что всё в нем — только видимость и борьба противоречий.

Закончу это эссе строками О. Мандельштама о Вийоне:

«Средневековье цепко держалось за своих детей и добровольно не уступало их Возрождению. Кровь подлинного Средневековья текла в жилах Виллона. Ей он обязан своей цельностью, своим темпераментом, своим духовным своеобразием. Физиология готики — а такая была, и средние века именно физиологически-гениальная эпоха — заменила Виллону мировоззрение и с избытком вознаградила его за отсутствие традиционной связи с прошлым. Более того — она обеспечила ему почетное место в будущем, так как XIX век французской поэзии черпал свою силу из той же национальной сокровищницы — готики. Скажут: что имеет общего великолепная ритмика «Testaments», то фокусничающая, как бильбоке, то замедленная, как церковная кантилена, с мастерством готических зодчих? Но разве готика не торжество динамики? Еще вопрос, что более подвижно, более текуче — готический собор или океанская зыбь? Чем, как не чувством архитектоники, объясняется дивное равновесие строфы, в которой Виллон поручает свою душу Троице через Богоматерь — Chambre de la Divinite[57] — и девять небесных легионов. Это не анемичный полет на восковых крылышках бессмертия, но архитектурно-обоснованное восхождение, соответственно ярусам готического собора. Кто первый провозгласил в архитектуре подвижное равновесие масс и построил крестовый свод — гениально выразил психологическую сущность феодализма. Средневековый человек считал себя в мировом здании столь же необходимым и связанным, как любой

камень в готической постройке, с достоинством выносящий давление соседей и входящий неизбежной ставкой в общую игру сил. Служить не только значило быть деятельным для общего блага. Бессознательно средневековый человек считал службой, своего рода подвигом, неприкрашенный факт своего существования. Виллон, последыш, эпигон феодального мироощущения, оказался невосприимчив к его этической стороне, круговой поруке. Устойчивое, нравственное в готике было ему вполне чуждо. Зато, неравнодушный к динамике, он возвел ее на степень аморализма. Виллон дважды получал отпускные грамоты — lettres de remis-sion — от королей: Карла VII и Людовика XI. Он был твердо уверен, что получит такое же письмо от Бога, с прощением всех своих грехов. Быть может, в духе своей сухой и рассудочной мистики он продолжил лестницу феодальных юрисдикций в бесконечность, и в душе его смутно бродило дикое, но глубоко феодальное ощущение, что есть Бог над Богом…

«Я хорошо знаю, что я не сын ангела, венчанного диадемой звезды или другой планеты», — сказал о себе бедный парижский школьник, способный на многое ради хорошего ужина.

Т а к и е отрицания равноценны положительной уверенности».

Луис де Камоэнс (1524–1580)

Но раз удел мой — скорби и лишенья,
Осталось мне, чтоб муку превозмочь,
Воображать былые утешенья…

Л. Камоэнс

А жизни нет. Жизнь только снится нам.

Л. Камоэнс

У края католической земли,
Под арками затейливого свода,
Спят герцоги и вице-короли,
Да Гама и Камоэнс — спят у входа.

А. Городницкий

Да сгинет день, в который я рожден!
Пусть не вернется в мир, а коль вернется,
Пусть даже Время в страхе содрогнется,
Пусть на небе потушит Солнце он.

Пусть ночи тьма завесит небосклон,
Чудовищ сонм из ада изрыгнется,
Пусть кровь дождем из туч гремящих льется
И сын отца убьет, поправ закон.

Пусть люди плачут и вопят, не зная,
Крепка ль еще под ними грудь земная,
Не рушится ли мир в бездонной мгле.

Не плачьте, люди, мир не заблудился,
Но в этот день несчастнейший родился
Из всех, кто был несчастен на земле.

Луис де Камоэнс (в португальском произношении — Луиш Камойнш) является уникальным олицетворением непризнанного, много выстрадавшего, неоднократно судимого при жизни гения, который спустя столетия стал вровень с флагом, гербом и гимном Португалии. Как в наше время Фернандо Пессоа, Камоэнс стал эпонимом для Португалии[58]. Я не преувеличиваю: празднуемый 10 июня каждого года День Португалии, или День Камоэнса ныне приурочен к дню смерти величайшего национального поэта, поруганного, изгнанного и доведенного до крайней степени нищеты при жизни.

Кстати, история Португалии была во многом созвучна истории жизни Камоэнса: его путь трагически повторял взлеты и падение страны, для которой в краткие сроки великолепие мировой державы сменилось позором сокрушительных военных поражений и утратой национальной независимости.

Непризнанный при жизни, Камоэнс со временем стал самым чтимым португальцем, единственным португальским поэтом мирового значения, по стихам которого современные дети изучают историю своей страны, а влюбленные объясняются волшебными строками некогда неугодного и обездоленного «принца поэтов». Ныне Камоэнса считают величайшим лириком «Осени Средневековья», а его сонеты заслуженно ставят вровень с замечательными сонетами Уильяма Шекспира.

Даже биография Орфея с берегов Тежо в значительной части является плодом фантазий его почитателей, настолько незначительны и скупы документально засвидетельствованные факты и сообщения современников. Мы не знаем ни дня, ни даже года рождения Камоэнса. Исследователи предполагают, что он появился на свет в конце 1524 — начале 1525 года в Лиссабоне. О детстве и юности Луиса известно лишь то, что он происходил из старинного медленно угасавшего дворянского галисийского рода, став его последним представителем. Дед поэта по материнской линии, Антао, был женат на родственнице Васко да Гама. Мать Луиса, дона Ана, умерла очень рано, а отец, Симон де Камоэнс, вторично женился и служил в Индии капитаном корабля. Близ Гоа он потерпел кораблекрушение и вскоре умер, о чем в Лиссабоне стало известно лишь в 1553 году.

Луис рос сиротой в семье заботливой и любящей мачехи и под опекой дяди, ученого монаха-аскета дона Бенито. Именно они дали Луису прекрасное по тем временам образование: монастырская школа и затем университет в Коимбре, тогдашнем центре португальской культуры. Здесь будущий поэт изучал античную литературу, философию, историю, юриспруденцию,

языки, творчество величайших мировых поэтов. К этому же периоду (1537–1542) относятся его первые поэтические опыты, в их числе — комедия «Амфитрион», вольное переложение одноименной комедии Плавта.

Юноша был очень влюбчив, и первое же сердечное увлечение привело его к ссоре с опекуном: Луис оставил университет, так и не получив ученой степени. Около 1542-го мы обнаруживаем его уже в Лиссабоне, где он получает место домашнего учителя в доме графа де Линьярес, сын которого дон Антонио де Норонья стал ближайшим другом поэта. Увы, Антонио погиб в возрасте семнадцати лет.

Впрочем, невзирая на первые жизненные удары, поначалу судьба была благосклонна к гордому, дерзкому, вспыльчивому, опрометчивому и блестяще эрудированному молодому человеку, рано покорившему королевский двор поэтическими импровизациями. Но не знавший удержу, буквально фонтанирующий остроумием и нелицеприятными филиппиками юноша явно недооценил пакостность, завистливость и беспощадность «сливок общества». Знать припомнит дерзкие выходки юного гения, когда он «поднимет свой взор» сначала на дочь королевского казначея Виоланту (по другой версии — фрейлину королевы Катерину де Атаиде), а затем — того страшнее — на прекрасную престолонаследницу инфанту Марию. Их разделяла непреодолимая социальная пропасть, но у Луиса как поэта-импровизатора, драматурга, режиссера и актера придворных празднеств была возможность отличиться в присутствии возлюбленной, видеться с ней и даже искать взаимности.

Она прекрасней херувимов Рая,
В ней всё, чем вправе небеса гордиться.
Лица румянец роз не устыдится,
Веселой красотой обворожая.

Безнадежная любовь явно сводила молодого поэта с ума:

Неужто я неровня Вам, и мне
Всю жизнь страдать придется терпеливо?
Но кто достоин Вас? Такое диво,
Пожалуй, встретишь только лишь во сне.

Поэт не мог не выдать свою влюбленность во вполне невинных стихотворениях, вызвавших, однако, монарший гнев, гильотиной обрушившийся на «наглого волокиту». Ко всему тому завистники так или иначе втягивали поэта в интриги, ссоры и неприятности, и в начале 1549 года по указу короля «выскочку» и «наглеца» быстро удалили от двора и изгнали из Лиссабона в провинцию Сантарем.

Вообще говоря, любовь Луиса к придворной даме относится, скорее, к многочисленным мифам и легендам о жизни Камоэнса, чем основана на исторических документах (отсюда и указанная неопределенность в отношении «дамы сердца»). Да и вся история его «изгнания» весьма проблематична. Хотя это слово часто мелькает в его стихах, оно означает «отверженность», даже просто «перемену места». Вполне возможно и даже вероятно, что он покинул Португалию добровольно, но здесь важно иное: поэт всю жизнь ощущал себя разоренным изгоем, и немаловажными причинами, заставлявшими Камоэнса пускаться в авантюры и рисковать жизнью, были беспомощность и нищета. Именно они вынудили его поступить на военную службу.

Так начался тяжелый и долгий период скитаний, суровых лишений, отчаянной борьбы за выживание… Под давлением обстоятельств завербовавшись в солдаты, поэт два года провел в военном гарнизоне Сеуты (Марокко), этого португальского форпоста в Африке. В написанных здесь стихах он говорит о «жестоком Роке», отторгнувшем его от «былого блаженства» и изгнавшем из мира, в котором он был счастлив. В элегии «Овидий, муж из Сульмоны, изгнанник…», Луис прямо сравнивал себя с римским поэтом, окончившим жизнь вдали от родины.

Мы со слезами с Родиной прощались,
К брегам далеким обращая взоры,
Но час настал, когда очам предстала
Лишь синь небес да волн могучих даль…

Спустя два года молодой человек вернулся в Лиссабон (1551), но здесь вновь сказался бурный и неконтролируемый нрав поэта: во время церковной церемонии в честь Тела Господня он легко ранил королевского стремянного Гонсалу Боржеша и оказался в тюрьме. Поэту было предъявлено двойное обвинение — в оскорблении величества и святотатстве, грозившее смертной казнью. Впрочем, ему повезло: выздоровевший царедворец

великодушно простил обидчика, а король Жоан III после 9-месячного следствия в приказе о помиловании от 7 марта 1553 года предоставил Камоэнсу свободу, тем более что молодой дворянин уже три года назад завербовался для несения службы в Ост-Индии. Кстати, находясь во время следствия в тюрьме, Камоэнс изучил «Историю открытия и завоевания португальцами Индии» Фернана Лопеша де Каштанеды и позже использовал ее при создании главного произведения своей жизни.

В последующие годы Vita Nova Камоэнса полностью соответствовала канонам военной и колониальной службы: постоянные опасности, лишения, разъезды, полуголодное существование, игра со смертью, жизнь в ужасающих условиях временных поселений вплоть до землянок. Во время поездки в Индию Камоэнс сам прошел путь Васко да Гамы и героев своего главного произведения («Лузиады»). Два раза поэта ранили в сражениях, он лишился глаза, потерял боевых друзей, попал в неволю, а выйдя на свободу, искал утешения в ласках смуглокожих туземок. К нему самому полностью относятся строки, написанные поэтом в эпитафии другу по скитаниям:

В прекрасной Португалии рожденный,
Я вырос на зеленых луговинах,
Но, вредоносным воздухом убит,
Вблизи утесов Африки пустынных
Я кинут рыбам в океан бездонный
И родиной возлюбленной забыт.

В Индии поэт участвовал в нескольких сражениях, более года провел в Гоа, писал стихи, участвовал в путешествии в Мекку и в военной экспедиции вдоль Малабарского берега. Во время полной приключениями жизни в Индии поэт, сравнивая себя с Цезарем, писал в «Лузиадах», что «берется то за меч, то за перо». Предприняв торговое путешествие по Индийскому океану, Камоэнс заболел на Молукках тропической лихорадкой, чуть было не унесшей его в могилу. Его настроения этого периода передает написанная в Индии канцона-исповедь «Приди ко мне, мой верный секретарь…»:

Я не встречал людского состраданья;
При первой же опасности пошли
Мои друзья против меня со всеми;

А дальше — не осталось и земли:
Куда б я мог ступить; и для дыханья
Не стало воздуха; распалось Время
И Мир; сколь тяжко этой тайны бремя:
Родиться, чтобы жить, и не имея
Для жизни ничего, чем можно жить…

Несчастья, как ваш заговор жесток!
Вы каждый день вершите злодеянье.
Ужель до гроба мой удел — страданье?
Я так измучен, сократите срок!

В стихах этого периода доминируют экзистенциальные темы бездомности, «червя земного» и жизненного рока. Вряд ли судьба человека с даром, характером и мироощущением великого поэта могла сложиться иначе: будучи пришельцем из будущего, он имел совсем иные ценности и цели, чем большинство его современников.

О вы, кто честным изменил дорогам,
Чья цель одна: довольство и покой,
Вы блага жадной ловите рукой…

В 1556-м Камоэнс получил должность в португальском Макао, но жестокая планида окончательно покинула его: вскоре его обвинили в проступках по службе, арестовали и направили для разбирательства то ли в тюрьму столицы Сиама, то ли в Гоа. По пути поэт попал в очередное приключение, едва не стоившее ему жизни: корабль вместо Чаупхраи вошел в широкое устье Меконга и сел там на мель. Чтобы спастись, Луису пришлось плыть на берег, держась за кусок дерева. Но даже в столь тяжелых обстоятельствах он спас единственную свою ценность — уже готовую рукопись «Лузиад». Но, как гласит одна из легенд, в морских волнах на его глазах утонула возлюбленная, прекрасная китаянка, с которой он жил в Макао и воспел под именем Динамене.

Добравшись до Гоа, Камоэнс потребовал суда и был оправдан. Радость оправдания омрачили два обстоятельства: по прибытии в Гоа он дважды угодил в тюрьму за просрочку долга ростовщику и по обвинению в растрате. Здесь же он получил известие о смерти

возлюбленной; о силе и продолжительности горя свидетельствуют многочисленные скорбные стихотворения поэта. Дальнейшие странствия по пути на родину привели поэта в Софалу на восточном побережье Африки, где он провел еще два года, не имея средств и возможности добраться до дома.

Стоит ли после всего сказанного удивляться изменению тональности его поэзии, с которой он никогда не расставался, как и с оружием? Все приглушеннее в стихах Камоэнса звучат оптимистические и жизнелюбивые нотки и все чаще им на смену приходит мотив пронзительного трагизма человеческого существования, безжалостной судьбы, разрушающей жизнь человека и даже божественную гармонию мира.

Ведь если правда, если непреложно,
Что боль одна предшествует другой,
То счастье для меня уж невозможно.

Иль нет закономерности такой?
Увы, недаром сердце так тревожно:
Не ведать счастья — горький жребий мой.

…

Зачем Надежда лжет мне, как всегда,
Зачем Судьба скликает беды снова?
Не может быть возврата для былого,
И вспять не обращаются года.

Так пусть идут, проходят без следа
Свидетелями жребия людского,
Один всегда отличен от другого,
Но и с мечтой не сходен никогда.

Что так любил я, с чем душа сроднилась,
Все стало чуждым, все переменилось,
Я постарел, утратил к жизни вкус.

Меня Судьба замкнула в круг проклятый,
Но Время — счастья злобный соглядатай —
Надежд убитых множит тяжкий груз.

…

Кто отнял радость у меня былую —
Единственное, чем я был богат, —
В непрочный наш союз внеся разлад
И вам назначив путь в страну чужую?

По чьей вине я плачу и тоскую
О днях, которых не вернуть назад,
Когда я столько испытал услад,
За ветреной мечтой бредя вслепую?

Я знаю: сотворила это зло
И на меня накликала беду
Фортуна, от которой нет защиты.

Смиритесь те, кому не повезло:
Нельзя переменить свою звезду,
Для вас к спасенью все пути закрыты.

По словам А. С. Пушкина, в сонетах и секстинах, написанных в годы изгнания на военных бивуаках, стихами «скорбну мысль Камоэнс облекал». Действительно, в своей поэзии он настойчиво искал ответы на извечные экзистенциальные проблемы человеческого бытия.

Вопреки утверждениям некоторых биографов, в Индии Камоэнс не разбогател. За недостатком средств даже возвращение Камоэнса на родину растянулось на два мучительных года с долгой задержкой в Мозамбике. Только в 1570 году он прибыл в Лиссабон с единственным богатством, привезенным из-за океана, — рукописью «Лузиад»[59].

Подлинной силы и глубины талант Камоэнса достиг в главном произведении его жизни — поэме «Лузиады», в которой история создания Португалии и открытие Индии Васко да Гамой, что «повергло в изумленье все народы…», представлены в виде гениального поэтического эпоса, вызвавшего восхищение. «Луизиады» — уникальное творение, соединившее правду исторических фактов с поэтическим мастерством. Поэма состоит из 10 песен, в которых «Португальский Гомер» воспел всё, что составляло славу португальцев: открытия новых земель, героические подвиги и национальные традиции своей страны. Каждая «песнь» поэмы заключает в себе один эпизод долгого плавания Васко да Гамы в Индию. Впрочем, исторический маршрут Васко да Гамы совмещен со странствиями самого

Камоэнса, а история его путешествия пропущена сквозь строки его собственного дневника.

Мифология и построенная на ней картина космоса, с одной стороны, и пышная природа открываемых португальцами мест, с другой, дают автору возможность создать редкое по богатству поэтической фантазии произведение, обилием словесных украшений напоминающее вычурную португальскую готику.

Вы видели, что этому народу,
Что мал числом, хотя велик душою,
Пришлось в боях отстаивать свободу
И сбросить мавров иго вековое.
Пришлось преодолеть судьбы невзгоды,
С Кастилией сражаясь молодою.
В сраженьях Португалия рождалась
И славою сынов своих держалась.

Структура «Лузиад» наследует стиль великих эпопей древности, прежде всего «Одиссеи» и «Энеиды». Внешне следуя канонам Вергилия, Камоэнс пытался стилистически совместить героический эпос с песней. Здесь сказывалось также влияние Ариосто, галисийских трубадуров, рыцарских романов и хроник описания морских приключений. Но это — первая из великих поэм, сюжет которой взят не из исторического предания, а из эпохи, близкой поэту и пережитой им самим.

Герои поэмы — подлинные, а не вымышленные люди — буквально из ничего создают португальское государство, отвоевав его земли у арабов и кастильцев, насаждают в нем культуру, просвещение и христианскую нравственность, а затем, «в скорлупках легких рея над пучиной», выходят на просторы мирового океана, «открывая миру новые миры».

Так сокровищница мировой литературы пополнилась новым шедевром, о котором с восхищением будут отзываться лучшие умы человечества: Вольтер, Монтескье, Гюго, Сервантес, Тассо, Гумбольдт… «Лузиады» по праву заслужат титул «самой национальной поэмы земли», ибо ни в одном другом поэтическом произведении не будет явлен миру так ярко и убедительно духовный склад целого народа. Не случайно многие годы после того, как Португалия потеряет свою независимость и перейдет под власть Испании, «Лузиады» становятся гимном Камоэнса былому величию своих предков, рождая в сердце каждого португальца любовь к попранной родине…

…Романтик по натуре, к тому же родившийся в стране, овеянной ветрами Великих Географических Открытий, Камоэнс был создан первооткрывателем. Автор новаторских для своего времени сонетов, в поэме «Лузиады» он, подобно Васко да Гаме, подарил миру целую страну — Португалию, ее людей, ее историю и поэзию.

«Лузиады» часто рассматривают как поэтическую энциклопедию эпохи Великих Географических Открытий, пропитанную реализмом «чистой и обнаженной правды», личной инициативы, освобождения личности и свободы чувств.

Герои «Лузиад» — люди, дерзнувшие нарушить «заповедные пределы», богоравные титаны, познавшие запредельные возможности человеческих сил. Кто-то подметил, что в поэзии Камоэнса доминируют понятия «безграничность», «безмерность», «величие», которые соединены не только с «деяниями» и «славой», «бессмертием» и «гордостью», но и со «страданием», «болью», «одиночеством», «тоской» — понятиями, которыми столь щедро судьба насытила жизнь самого поэта.

В строфах поэмы, обращенных к королю, звучит мысль о том, что сотворенный гением поэта героический и многокрасочный мир, увы, стал частью безвозвратного прошлого. В нынешней реальности больше нет места ни героизму, ни бескорыстию, ни самоотверженности, ни любви, ни рыцарственному служению королю и народу.

Песни поэмы насыщены авторскими отступлениями самого разного характера — лирическими, философскими, медитативными — в них поэт размышляет о природе человека, времени, смерти. Время, изменяющее облик мира и несущее печальные перемены, проходит через всю философскую лирику Камоэнса: «Времени противостоят воспоминания: поэт-изгнанник живет иллюзией присутствия утраченного в его душе, идеалом, запечатленным в его сознании».

Горячий патриотизм, которым пропитаны «Лузиады», во многом содействовал пробуждению национального самосознания португальцев, поэтому ныне имя их создателя связывают с понятием чести нации. Именно поэтому День Португалии совпадает с печальной датой ухода из жизни величайшего национального поэта.

Ныне поэма Камоэнса переведена на все европейские языки, а его героическая жизнь продолжает вдохновлять многих поэтов и драматургов: Антонио де Кастильо, Фредерик Галм, Деланда. Особенно известна поэма Альмеида Гарретта «Камоэнс», последние строфы которой заключают в себе жестокий упрек соотечественникам за горькую судьбу поэта.

Перу Камоэнса принадлежат также комедии на античные сюжеты об Амфитрионах, царе Селевке и Филодеме. Первый сборник лирических произведений Камоэнса увидел свет только в 1595 году, через пятнадцать лет после смерти поэта. В лирике Камоэнса слышны отголоски народной песни, поэзии Ариосто и Петрарки, а также пришедшего из Италии «нового сладостного стиля».

Основной, — я бы сказал навязчивый мотив лирики Камоэнса — это преследование человека судьбой, фортуной, роком. Можно сказать, что Камоэнс в этом отношении намного упредил экзистенциальную концепцию абсурда человеческого существования: в его поэзии вопреки гуманистической традиции, человеческая жизнь предстает как всеобщий разлад, опустошенность, распад, хаос, торжество бессмыслицы и несправедливости. Иногда лирический герой Камоэнса кажется подошедшим к «последней грани», достигшим пределов страдания.

Даже движение всеизменяющего времени направлено у него от первобытной пасторальной идиллии ко всеобщему разладу, от порядка к хаосу. Камоэнс, как до него Гораций, а после него Руссо, воспевал идеал блаженной сельской жизни. В заключительных строфах «Октав о несправедливом устройстве мира…» звучит гимн непритязательному, но полному духовных утех существованию на лоне природы. Впрочем, и пасторальная гармония представлена поэтом, скорее, как утопия, как недостижимый мираж, рядом с которым более реальным кажется другой исход — безумие:

Итак, сеньор, хоть нам порой страданья
Фортуна шлет, все чтут ее закон.
Свободен тот, кто чужд и чувств, и знанья,
Тот, кто способности желать лишен…

Лирика Камоэнса — лирика воспоминания, тоски по утраченному блаженству, созданная за сто лет до эпоса Мильтона и предвосхищающая многие, ситуации субъективно-созерцательной лирики романтиков. Поэт-изгнанник живет иллюзией присутствия утраченного в его воображении, идеалом, запечатленным в его сознании:

Ведь образ, благо светлое несущий,

Что у меня отобрано разлукой.
Дарит мне радость хоть в воображенье,
А потому я упиваюсь мукой,
Являющей мне каждое мгновенье
Вдали от вас ваш образ вездесущий.

…

Чего еще желать? Я с юных дней
Раздаривал любовь, но не всегда ли
Мне злобой и презреньем отвечали?
А вот и смерть — что требовать у ней?

Жизнь хочет жить — нет правила верней.
Страданья никого не убивали,
А там, превыше всей земной печали,
Прибежище нам есть от всех скорбей.

…

Но смерть не спросит о моем желанье:
Ни слез, ни горя нет в ее стране.
Всё потерял я в горьком ожиданье,

Зато враждой пресытился вполне.
До смерти мне осталось лишь страданье.
Для этого ль пришлось родиться мне?

Секстина Уходят от меня дни краткой жизни,
Коли могу еще сказать, что жив я;
Сколь время быстротечно, видят очи.

Скорблю о прошлом — и покуда в слово
Я скорби претворяю, дни проходят:
Минуют годы, остается горе.

О горькое мучительное горе!
Назвал я краткой жизнь — нет, в долгой жизни
Мне муки суждены, что не проходят.
Мне всё едино, мертв я или жив я.
К чему я плачу? И на что мне слово,
Коль обмануться не дают мне очи?

……

Я умираю в жизни, в смерти жив я,
Незрячи мои очи, немо слово;
Проходят купно радости и горе.

С другой стороны, в лирике Камоэнса сильно звучат неоплатонические мотивы духовной красоты человека, сокрытой от суетных взоров непосвященных, темы вечности, бессмертия, небесного блаженства, любви, «бесценной красы». Отверженный и изгнанный, поэт оказывается избранником, вознесенным «над людской толпой». Любовная лирика Камоэнса совмещает в себе обе эти тенденции: абсурда бытия, разорванности сознания, драмы отторженности и — безыскусного чуда любви, изысканности чувств, наполняющих его сонеты, элегии, канцоны и особенно редондилии и мануэлино. С одной стороны, любовь обрекает поэта на неисцелимые душевные страдания (как Франческо Петрарка, он оплакивает смерть своей возлюбленной), но, с другой — составляет смысл его земного существования.

О, светлый сон, сладчайший, своевольный,
Продли еще обман блаженный свой!
Он в забытьи владел моей душой,
И пробудиться было б слишком больно…

Будучи человеком «из плоти и ощущений», певцом богини, которая привела корабли да Гамы в Индию и одарила мореплавателей брачным пиршеством на «Острове Любви», Камоэнс повествует о любви-страсти, об Эросе, царящем в мире, рождающем героев и ведущем к превращению влюбленного в предмет своей любви. В любовной лирике Камоэнса доминирует метафора, смысл которой: любящий — опора любимой.

Так, рядом с Камоэнсом-петраркистом, развившем в себе до необычайности дар духовного видения чистых идей, бессмертной красоты, встает Камоэнс — певец звучащего и сверкающего, пронизанного токами земных страстей, мира. Параллельное развитие в творчестве Камоэнса двух поэтических стилей нагляднее всего воплощает его внутреннюю противоречивость, выявляет тщетность усилий поэта воссоединить распавшиеся сферы бытия.

Каким же образом отблагодарила при жизни величайшего

эпического поэта, фактического создателя современного португальского языка прославленная в «Лузиадах» страна? Несмотря на то, что поэма «Лузиады» получила всеобщее признание, поэт был вынужден провести остаток жизни в бедности и лишениях. Вернувшись в Португалию стариком, по словам современника, словно сошедшим со страниц дантова «Ада», он писал о себе:

Всё минуло. Но в сердце гнев залег
И боль о том, что ныне так далеко.
И понял я, состарившись до срока,
Что создан лишь для горя и тревог.

Вернувшись на родину «с больным сердцем и пустым кошельком», издавший национальный эпос (1572), который даже 400 лет спустя вызывает восхищение читателей, гений жил на мизерную пенсию, вчетверо меньшую среднего дохода плотника и назначенную сроком на… три года. Утратившего здоровье поэта выручала милостыня, добываемая мозамбикским мальчиком-слугой… Многие стихи Камоэнса были опубликованы через несколько десятилетий после смерти поэта, а памятник Камоэнсу воздвигнут в Лиссабоне только через 260 лет (!) после смерти.

Бедность не отпустила Луиса де Камоэнса до конца жизни. Еще горше для него была утрата независимости Португалии в 1580 году: «Я умираю не только в Отечестве, но и с ним вместе», — страдальчески восклицал поэт незадолго до кончины. Последние месяцы его жизни были омрачены национальной катастрофой при Алкасар-Кебире в Марокко, за которой последовало присоединение Португалии к Испании. Поэт не дожил нескольких месяцев до падения Португалии, аннексированной в 1580 году Филиппом II Испанским.

…Как будто нас отверг Всевышний Сам.
Всё ясное, обычное, простое,
Всё спуталось, и рухнули устои.
А жизни нет. Жизнь только снится нам.

Конец несчастьям и жизни Камоэнса положили лихорадка и эпидемия чумы, но и смертельная болезнь оказалась бессильной

перед величием поэтического дара лучшего сына Португалии.

Прах Луиса де Камоэнса был захоронен в церкви Святой Анны, но вскоре могила национального поэта была утрачена. Уже через 16 лет после его смерти, когда дон Гонсало Кутинью решил поставить надгробный камень на могиле национального поэта, место для него было выбрано только предположительно, а лиссабонское землетрясение 1755 года до основания разрушило саму церковь.

Когда триста лет спустя родина спохватилась, вспомнив о своих национальных героях, ей пришлось довольствоваться лишь предполагаемыми останками — я не говорю уж о том, что прах да Гамы, захороненный в Гоа, скорее всего, так и не был возвращен Португалии.

В Белеме, одном из районов Лиссабона, в потрясающем по красоте монастыре Жеронимуш я посетил обе могилы национальных героев Португалии, Васко да Гамы — по левую руку и Камоэнса — по правую руку от гробницы короля Себастиана, но мало кто из туристов знает, что фактически обе могилы пусты: подлинную могилу Васко да Гамы я видел в Гоа, а могилу Луиса де Камоэнса — на месте бывшей церкви Святой Анны. Королевские почести, отданные национальным героям с огромным опозданием (1880), обошлись даже без их праха…

Некоторые исследователи находят множество поразительных параллелей, мотивов, настроений, иногда даже интонаций лирики Камоэнса и поэзии Пушкина. Может быть, тут сказалась известная общность судеб? — вопрошает по этому поводу знаток португальской поэзии С. И. Пискунова, соединяя тем самым XVI век Португалии с XIX России. Правда здесь в том, что для Португалии и португалоязычных народов Камоэнс значит то же, что для русских Пушкин.

«Русским Камоэнсом» иногда называли Николая Гумилева. О Луисе Камоэнсе кто-то сказал слова, вполне подходящие к Гумилеву: «отважен и горд, влюбчив и вспыльчив». Да и многие юношеские стихи Гумилева — сборник «Путь конквистадора», поэма «Открытие Америки», стихотворение «Капитаны», во многом перекликаются с «Лузиадами» Луиса де Камоэнса.

Завершу эссе о славном сыне Португалии его знаменитой «Лестницей в вечность», столь созвучной моему миропониманию:

Меняются и время, и мечты,
Меняются, как время, представления.
Изменчивы под солнцем все явления,
И мир всечасно видишь новым ты.

Во всем и всюду новые черты,
Но для надежды нет осуществления.
От счастья остаются сожаления,
От горя — только чувство пустоты.

Уйдет зима, уйдут снега и холод,
И мир весной, как прежде, станет молод,
Но есть закон: всё обратится в тлен.

Само веселье слез не уничтожит,
И страшно то, что час пробьет, быть может,
Когда не станет в мире перемен.

Джон Донн (1572–1631)

Что до меня (я есть иль нет, не знаю!),
Судьба (коли такая штука есть!)
Твердит, что бунт напрасно поднимаю,
Что лучшей доли мне и не обресть.

Д. Донн

Творчество Шекспира невидимыми узами связано с творчеством Джона Донна — величайшего поэта Британии, получившего широкую известность через много лет после ухода. Перед нами — редкий пример двух современников с равным божественным даром, но совершенно разными прижизненными и посмертными судьбами. Среди поэтов шекспировского круга С. Т. Колридж спустя два столетия выделил именно Джона Донна — как своего рода связующее звено между Шекспиром и Мильтоном. В поэзии Донна он усмотрел достоинства, ранее расцениваемые как недостатки.

Всемирно признанного Шекспира и малоизвестного Донна объединяло очень многое: единство образа бытия, родственность стилей, взаимопроницаемость поэтических форм, полное взаимное понимание, внутренняя эмоциональная напряженность, мощь поэтической мысли и ее философская глубина.

Истоки поэзии Донна следует искать в его прозе, хотя некоторые стихотворения дышат первозданной пылкостью чувств, — когда он пишет, черпая из самого сердца, его манера восхищает.

Лирический герой стихотворений Джона Донна, по сути дела, начинает с того, чем кончил герой шекспировского цикла. Внутренний разлад — главный мотив поэзии Донна. Именно здесь причина ее сложности, ее мучительных противоречий, сочетания фривольного гедонизма и горечи богооставленности, броской позы и неуверенности в себе, неподдельной радости жизни и глубокого трагизма.

Наиболее показательны в этом отношении стихотворения «Песен и сонетов», которые Донн писал на протяжении трех десятилетий, начиная с 90-х годов XVI века. Все эти

стихотворения связаны многозначным единством авторской позиции. Основная тема «Песен и сонетов» — место любви в мире, подчиненном переменам и смерти, во вселенной, где царствует «вышедшее из суставов» время.

«Годовщины» Джона Донна и последние драмы Шекспира подготавливали новую парадигму — мистически-символическое постижение первооснов жизни, новый тип метафорического мышления и новый метафизический стиль. По мнению П. Кратуэлла, и Шекспир, и Донн шли от конкретного к абстрактному, от жизни к эйдосу: их «пьесы менее связаны с человеческими существами как таковыми, и более — с человеческими страстями в чистом виде, с добродетелями и пороками, добром и злом».

И идея добра, любви, невинности у обоих поэтов получает сходное воплощение: у Донна — в «Ней», у Шекспира — в женских образах. «Героини излучают поэзию, которая перекидывает мост между человеческим и божественным».

В последнем из «Благочестивых сонетов» Джона Донна есть строка: «О, чтобы досадить мне, противоположности сливаются воедино». Т. С. Элиот находил много общего у Шекспира и Донна: у них склад ума, характерный для человека эпохи заката надежд, — критический, драматический, сатирический, ироничный. В основе творчества обоих — полное единство противоположностей: любви и смерти, пафоса и насмешки, сладости и боли:

> И так легко ты распростилась с жизнью,
> Что, верно, смерть — та сладостная боль,
> Когда целует до крови любимый…

Речь идет даже не о противоположностях, а о широком видении мира, зрелости человека, божественной мудрости, художественно-мировоззренческой категории «WIT», введенной «новой критикой» для обозначения слитности мысли и чувства.

Для Элиота «WIT» — определяющий фактор того особого «сплава» мысли и чувства, который был так естественен для позднего Шекспира, Вебстера, Донна и так трудно давался ему и его коллегам — Паунду, Йитсу, стремившимся преодолеть созерцательность, чувствительность поэзии влиятельных в начале XX века «викторианцев» и восстановить роль интеллектуального начала в поэзии. Донн же, поздний Шекспир, Вебстер, Чапмен, по мнению Элиота, «чувствовали мысль так же непосредственно, как

запах розы», мысль была для них переживанием, видоизменявшим их чувственное мировосприятие, а строки их поэзии, появившиеся под влиянием чтения Монтеня или Сенеки, обладали таким же биением жизни, как и непосредственное изображение человеческой страсти.

Пусть будет он далек, мой путь земной,
От чванного тщеславья, от лишений,
От хвори, от ничтожных наслаждений,
От дел пустых и красоты шальной —
Ото всего, что гасит факел мой.
Пусть свет ума надолго сохранится,
Пусть будет дух творить, в мечтах томиться,
Пока в могильной тьме навек не затворится.

Скорей иди ко мне, я враг покоя,
И, отдыхая, я готовлюсь к бою.
Так войско, видя, что уж близко враг,
Томится ожиданием атак.
Скинь пояс, он как Млечный Путь блистает,
Но за собой он лучший мир скрывает.
Позволь с груди мне брошку отстегнуть,
Что дерзким взорам преграждает путь.
Шнуровку прочь! Бренчание металла
Пусть возвестит, что время спать настало.
Долой корсет — завидую ему,
Он ближе всех к блаженству моему.
Спадает платье… Нет мгновений лучших!
Так тень холмов уходит с нив цветущих.

Ты, ангел, рай сулишь, который сам
Суровый Магомет признал бы раем,
Но в белом мы и дьявола встречаем.
Их различить нас умудрил Господь:
Бес волосы подъемлет, ангел — плоть.
Рукам блуждать дай волю без стесненья
Вперед, назад, кругом, во все владенья…

Чтоб дать пример, вот я уже раздет…
Укроешься ты мною или нет?

В любви Донна волнует только само чувство, переживание,

страсть, и здесь он до озорства современен — как ваганты, Вийон, Ронсар, Бодлер или Кено.

Смотри: блоха! Ты понимаешь,
Какую малость дать мне не желаешь?
Кусала нас двоих она,
В ней наша кровь теперь совмещена!
Но не поверишь никогда ты,
Что это есть невинности утрата.
Блоха есть ты и я, и нам
Она и ложе брачное и храм.

Настоящая жизнь для поэта начинается с любви: «До дней любви чем были мы с тобой?» — и любовь же является ее средоточием:

Наш мир — на этом ложе он…
Здесь для тебя вселенная открыта:
Постель — твой центр, круг стен — твоя орбита!

Интересна и поучительна донновская обработка темы «война — любовь»:

Там лечь — позор, здесь — честь лежать
вдвоем.
Там бьют людей, а мы их создаем.
В тех войнах новой не творится жизни,
Здесь мы солдат даем своей отчизне.

Приняв идею любви как забавной игры, Донн, однако, лишил ее присущей Овидию эстетизации. Надевший маску циника, лирический герой Донна исповедует вульгарный материализм, который в Англии тех лет часто ассоциировался с односторонне понятым учением Макиавелли. Для людей с подобными взглядами место высших духовных ценностей заняла чувственность, а природа каждого человека диктовала ему

собственные законы поведения, свою мораль. Шекспировский Эдмунд («Король Лир») с афористической точностью выразил суть этой доктрины, сказав: «Природа, ты моя богиня». Опираясь на нее, герой стихотворения Донна «Общность» в игриво-циничной форме проповедует законность «естественных» для молодого повесы желаний:

Итак, бери любую ты,
Как мы с ветвей берем плоды:
Съешь эту и возьмись за ту;
Ведь перемена блюд — не грех,
И все швырнут пустой орех,
Когда ядро уже во рту.

Но есть в «Песнях и сонетах» особый поворот овидианской темы, весьма далекий от дерзкого озорства выше цитированного стихотворения. Испытав разнообразные превратности любви, герой разочаровывается в ней, ибо она не приносит облегчения его мятущейся душе. Герой «Алхимии любви» сравнивает страсть с мыльными пузырями и не советует искать разума в женщинах, ибо в лучшем случае они наделены лишь нежностью и остроумием. В другом же еще более откровенном стихотворении «Прощание с любовью» герой смеется над юношеской идеализацией любви, утверждая, что в ней нет ничего, кроме похоти, насытив которую, человек впадает в уныние:

Так жаждущий гостинца
Ребенок, видя пряничного принца,
Готов его украсть;
Но через день желание забыто
И не внушает больше аппетита
Обгрызенная эта сласть;
Влюбленный,
Еще вчера безумно исступленный,
Добившись цели, скучен и не рад,
Какой-то меланхолией объят.

Донн воспроизводит достаточно широкий спектр отношений любящих. В некоторых стихах поэт утверждает, что любовь —

непознаваемое чудо («Ничто»). В других он изображает любовь возвышенную и идеальную, не знающую телесных устремлений («Подвиг», «Мощи»). Но это скорее платоническая любовь в обыденном смысле слова, и возможна она лишь как один из вариантов союза любящих.

Любовная лирика Джона Донна, пропитанная ренессансным гедонизмом, но лишенная вычурности и утонченности, поражает эмоциональным накалом и мастерством самовыражения, смелой вольностью чувств и поэтической соразмерностью, жизненной стихийностью и ритмичностью.

Таим свою любовь, от всех скрываясь,
и вот вселенной стало ложе нам,
пусть моряки на картах новых стран
материки врезают в океан,
а нам с тобой один… Один лишь мир нам дан.
И два лица озарены глазами,
два сердца верных, словно друг в беде,
как бы две сферы глобуса пред нами:
но мглистый Запад, льдистый Север — где?
Всё гибнет, всё слилось в случайный миг,
но вечность наш союз в любви воздвиг,
и каждый из двоих бессмертия достиг.

Плотское и духовное начала в любви неотделимы:

Но плоть — ужели с ней разлад?
Откуда к плоти безразличье?
Тела — не мы, но наш наряд,
Мы — дух, они его обличья.
Нам должно их благодарить —
Они движеньем, силой, страстью
Смогли друг дружке нас открыть
И сами стали нашей частью.
Как небо нам веленья шлет,
Сходя к воздушному пределу,
Так и душа к душе плывет,
Сначала приобщаясь к телу.

То, что Спенсер представил в аллегорико-символической форме, а Шекспир мыслил как несколько абстрактный идеал, Донн обнаружил в реальности, показал наглядно и убедительно. Ни один крупный поэт в Англии ни до, ни после Донна не оставил столь яркого изображения любви взаимной и всепоглощающей, дающей героям радость и счастье.

Но и на эту любовь «вывихнутое» время тоже наложило свой отпечаток. Сила чувств любящих столь велика, что они создают для себя собственную неподвластную общим законам вселенную, которая противостоит окружающему их миру. Само солнце, управляющее временем и пространством, находится у них в услужении, освещая стены их спальни. Мир любящих необъятен, но это потому, что он сжимается для них до размера маленькой комнатки:

Я ей — монарх, она мне — государство,
Нет ничего другого;
В сравненье с этим власть — пустое слово.
Богатство — прах, и почести — фиглярство,
Ты, Солнце, в долгих странствиях устало,
Так радуйся, что зришь на этом ложе
Весь мир: тебе заботы меньше стало,
Согреешь нас — и мир согреешь тоже;
Забудь иные сферы и пути:
Для нас одних вращайся и свети!

Пройдет время — и Джон Донн будет говорить не о бессмертии, а о страхе смерти и гадать о грядущем пути души, но уже здесь, как предчувствие, намечен грядущий — одинокий — Донн. В излюбленной им вариации на тему расставания с любимой сквозь целомудренную нежность или плотскую пылкость уже проглядывает страдание, вызванное далеко не любовью:

Так незаметно покидали
иные праведники свет,
что и друзья не различали,
ушло дыханье или нет.
И мы расстанемся бесшумно…

И т. д. —

то страдание, которое затем уже в явном виде перерастет в трагический и безнадежный вопль о тщете и низменности человеческого существования:

А как печальны судьбы человека!
Он всё ничтожней, мельче век от века,
и в прошлом веке был уже ничем,
ну а теперь сошел на нет совсем.
…ни чувств, ни сил, ни воли нет у нас,
порыв к свершеньям в нас давно угас.

…Счастье существует лишь в воспоминаниях. Смерть возлюбленной подобна вселенской катастрофе, лишившей его места в иерархии форм подлунного мира и превратившей его в «эликсир небытия», существо, состоящее из отрицательных величин — «отсутствия, тьмы и смерти»:

Все вещи обретают столько благ —
Дух, душу, форму, сущность — жизни хлеб…
Я ж превратился в мрачный склеп
Небытия… О вспомнить, как
Рыдали мы, — от слез

Бурлил потоп всемирный. И в хаос
Мы оба обращались, чуть вопрос
Нас трогал — внешний. И в разлуки час
Мы были трупы, душ своих лишаясь.

Она мертва (так слово лжет о ней),
Я ж ныне — эликсир небытия.

Будь человек я — суть моя
Была б ясна мне… Но вольней —
Жить зверем. Я готов
Войти на равных в жизнь камней, стволов:
И гнева, и любви им внятен зов,
И тенью стал бы я, сомненья нет:
Раз тень — от тела, значит, рядом — свет.

Но я — ничто. Мне солнца не видать.
О вы, кто любит! Солнце лишь для вас

Стремится к Козерогу, мчась,
Чтоб вашей страсти место дать, —
Желаю светлых дней!

А я уже готов ко встрече с ней.
Я праздную ее канун, верней —
Ее ночного празднества приход:
И день склонился к полночи, и год…

Знаменательным образом не только земная, но и небесная любовь не дает герою Донна твердой точки опоры. «Вышедшее из суставов» время подчинило себе и большую часть религиозной лирики поэта. Особенно показательны в этом смысле его «Священные сонеты». Весь маленький цикл проникнут ощущением внутренней борьбы, страха, сомнения и боли. Бога и лирического героя первых 16 сонетов разделяет непроходимая пропасть. Отсюда тупая боль и опустошенность (3-й сонет), отсюда близкое к отчаянию чувство отверженности (2-й сонет), отсюда и, казалось бы, столь неуместные, стоящие почти на грани с кощунством эротические мотивы (13-й и 14-й сонеты).

Душевный конфликт отразился и в трех поздних сонетах Донна, написанных, по всей вероятности, уже после 1617 года. За обманчивым спокойствием и глубокой внутренней сосредоточенностью сонета на смерть жены стоит не только щемящая горечь утраты, но и неудовлетворенная жажда любви. 18-й сонет обыгрывает болезненно ощущаемый поэтом контраст небесной церкви и ее столь далекого от идеала земного воплощения. Знаменитый же 19-й сонет, развивая общее для всего цикла настроение страха и трепета, раскрывает противоречивую природу характера поэта, где «непостоянство постоянным стало»:

Я — весь боренье: на беду мою,
Непостоянство — постоянным стало,
Не раз душа от веры отступала,
И, клятву дав, я часто предаю.
То изменяю тем, кого люблю,
То вновь грешу, хоть каялся сначала,
То молится душа, то замолчала,
То всё, то — ничего, то жар терплю,

То хлад…

Даже в юношеских песнях и сонетах уже проступают контуры Донна-метафизика, противопоставляющего плоть и дух. Даже экстатическая земная любовь, достигшая апогея страсти, — только жалкая копия эйдоса любви.

Вот почему душе спуститься
Порой приходится к телам,
И пробует любовь пробиться
Из них на волю к небесам.

Донн — один из выдающихся интровертов, виртуозно перекладывающий собственную субъективность на общедоступный язык чувств и переживаний.

Ты сам — свой дом, живя в себе самом.
Не заживайся в городе одном.
Улитка, проползая над травою,
Повсюду тащит домик свой с собою.
Бери с нее пример судьбы благой:
Будь сам дворцом, иль станет мир тюрьмой!

Преднамеренной дисгармонией стиха, ломкой ритма, интеллектуальной усложненностью слога Донн решал одну сверхзадачу — адекватно передать человеческую многомерность. В своем восхождении от радостного гедонизма и эпикурейства к меланхолическому раздумью о бренности бытия он шаг за шагом исследует путь человеческой души от рождения и до смерти. В этом исследовании мы уже ощущаем мотивы, характерные для Джойса, Музиля, Кафки.

Казалось бы, ничто не угрожает юному дарованию. Прекрасное образование, связи, здоровье, участие в морских походах Эссекса в Кадис и на Азоры, наконец высокая должность секретаря лорда-хранителя печати.

Но… от судьбы, обрушивающей на своего избранника беды, здоровые гении не могут уберечься точно так же, как гении

больные. Не соврати и не похить Донн племянницу Эджертона Анну Мор, не окажись он в лондонской тюрьме Флит, не потеряй влиятельных благодетелей, не умри Анна в молодости, кто знает, родились бы или нет «Анатомия мира», «Путь души», «Благочестивые сонеты»…

Можно сказать, что бедствия, выпавшие на его долю, были не столь длительны и велики, но есть ли мера несчастьям? Кто знает, кто проследил, как жизнерадостность постепенно перерождается в меланхолию и пессимизм, перерабатывая порыв жизни в движение к смерти?

Перелом, приведший его к капелланству, превращение лирического поэта в настоятеля собора Св. Павла, отречение от столь необходимой ему светскости — без этого нам не понять Джона Донна как религиозного поэта. Но даже в его прозе до и после 1610 года всегда присутствуют «два Донна»: Донн «Проблем и парадоксов» и Донн «Проповедей».

Эволюция Донна во всех отношениях характерна для гения, чей путь к высотам человеческого духа начинается с бурного кипения страстей и завершается болью человеческого самопознания. С той особенностью, что одни приходят к перелому в конце, а другие, как Донн, в расцвете.

Перелом происходит абсолютно во всем: в мировоззрении, в тематике, в стиле. От непосредственности эмоций — к высокой философичности, от прозрачности образа — к сложной аллегории, от вийонирования — к гонгоризмам, от юношеской дерзости — к зрелой духовности, от открытости — к консептизму, от конкретности — к эмблематичности, от ренессансной гомоцентричности — к мистическому духовидению.

Именно в религиозном мироощущении, в беспокойстве, сомнении, тревоге, боли, в остроте восприятия зыбкой хаотичности мира, в высокой человечности, тревожащейся за судьбу личности, будь то барокко Гонгоры, Спонда или Донна, постромантизм Бодлера или модернизм Элиота, и состоит непременный критерий вечной поэзии, разделяющий пишущую братию на Поэтов и стихоплетов.

Мы созерцаем бедствий страшный час:
Второй потоп обрушился на нас!
Лишь волны Леты плещутся забвенно,
И всё добро исчезло во вселенной.
Источником добра она была,

Но мир забыл о ней в разгаре зла,

И в этом общем грозном наводненье
Лишь я храню и жизнь и вдохновенье…

Если элегии Донна, ведущие от Проперция и Тибула к Мильтону, предвосхищают романтиков XIX и лириков XX века, то его сатиры, отталкивающиеся от Ювенала и во многом перекликающиеся с «Трагическими поэмами» Агриппы д'Обинье и с филиппиками Ренье, являются поэтическими параллелями будущих английских эссе или французских «опытов».

В «Парадоксах и проблемах» перед нами предстает подлинный, а не присяжный гуманист, как попугай, кричащий «Осанна, осанна, осанна!» — Осанна человеку. Донн соболезнует, сочувствует, сопереживает людям — их бедам, их несчастьям, их самонадеянности и наивности, но он не скрывает и той правды, которую жизнь открыла ему: что человек жалок и ничтожен — игрушка в руках Провидения, что он несовершенен и не желает быть иным, что он зол и агрессивен и что нет иного пути к его обузданию, нежели религия.

Еще не став проповедником и деканом, он уже создает свои вдохновенные divine, молитвы и проповеди, в которых мистические размышления о жизни и смерти пропитаны любовью к человечеству и желанием вразумить его Божественным Словом.

Что такое метафизическая поэзия?

О, нечто трудно определимое — как «Путь души». Это и изощренная орнаментальность, и интеллектуальная усложненность, и многозначная образность, и гонгористская темнота, и резкость каденций, и преднамеренная дисгармония, но прежде всего это платоническое мировосприятие, «размышление о страданиях души в сей жизни и радостях ее в мире ином».

Конечно, и в любовной лирике Донн — новатор-виртуоз, не страшащийся снижения возвышенного и возвышения сниженного. Но по-настоящему он велик все-таки в «Благочестивых сонетах» и в «Пути души», а не в «Общности обладания» или «Блохе». Он и сам знает это, когда называет свою лирику любовницей, а метафизику — законной женой.

Почему мы не приемлем этот шедевр — «Путь души»? Нет, вовсе не потому, что «Великая Судьба — наместник Бога». И даже не за пифагорейский метемпсихоз: путь души, кочующей из мандрагоры в яйцо птицы, рыбу, кита, мышь, слона, волка, обезьяну, женщину, отмечен печатью дьявола, душа порочна по своей природе, порочна в самом своем основании, и здесь ничего не изменишь! Донн действительно близок к Марино, Спонду и

Гонгоре, но еще ближе к Элиоту и Джойсу.

О смерти Вебстер размышлял,
И прозревал костяк сквозь кожу;
Безгубая из-под земли
Его звала к себе на ложе.

Он замечал, что не зрачок,
А лютик смотрит из глазницы,
Что вожделеющая мысль
К телам безжизненным стремится.

Таким же был, наверно, Донн,
Добравшийся до откровенья,
Что нет замен вне бытия
Объятью и проникновенью…

(Томас Стернз Элиот)

Сам Джон Донн определял «Путь души» как сатиру, сатирикон. Но это скорее не сатира, а ирония, сарказм. В 52 десятистрочных строфах христианский миф о душе воспроизведен в форме прозрачной, но многослойной аллегории странничества.

Сравнивая бессмертную душу с грязным, уродливым, нелепым земным миром, с плотью, в которую она облечена, Донн всё больше проникается чувством омерзения к земному. Чем дальше разворачиваются ее странствия, тем больше душа перестает быть человеческой и тем сильней уподобляется своему мистическому эйдосу. Гротескные, граничащие с кощунствами образы перерастают в исступленно-мистические, а затем в чисто духовные, символизируя полную победу неба над землей — победу, так необходимую на земле, а не на небе.

Поэт, переживший свою любовь, — не убитый на дуэли, не повесившийся, не умерший с голоду или от туберкулеза, — должен стать Донном: сменить лиру на погребальный колокол.

Все великие поэты, юношами пишущие песни и сонеты, перешагнув рубикон, кончают «Анатомиями мира», «Путем души» или вторым «Фаустом». Если после 40 лет человек мыслит, как подросток, то это уже не инфантильность, а олигофрения. Вот почему немногие поэты, которым удается до этого возраста дожить, переживают смену мировоззрения. Когда же мировоззрение не меняется, слишком велика опасность

закостенения духа.

Нет, трагедия Джона Донна — а трагедия была! — не в том, что он испугался смелости мыслей и чувств, и не в том, что, потрясенный и испуганный зрелищем мира, он обрел убежище в церкви, отказавшись от самого себя, но в том, что, повинуясь своему душевному строю, он, поэт плоти и разума, жизнелюб и гуманист, не имел альтернативы: религия и отказ от мирского оказались для него единственным и последним убежищем. Как некогда один из Отцов Церкви, он рассматривал свою жизнь как результат Божьего благоволения; как мудрец, он не нашел ничего взамен молитвы.

Он начал с воспевания невымышленной любви, а кончил постижением сущности человека — властителя природы и горсти праха, силы и бессилия, разума и безумства.

Как мало мы продвинулись вперед.
Как славны мы великими делами,
Подводит случай нас или мы сами.
Ни сил у нас, ни чувств, ни воли нет…

В обскурантизме Донна, воспринимающего познанье мира как крушение разума, — не реакционность, а прозрение, свойственное всем острым умам.

В диптихе «Анатомия мира» тема тщеты жизни насквозь пропитывает стихию поэмы-проповеди, в которой разворачивается по-дантовски потрясающая и по-мильтоновски аллегорическая картина упадка и разложения мира.

Вот когда зазвучали в полную силу настроения, и раньше уже прорывавшиеся у Донна! Всё, что видит вокруг себя поэт, поражено распадом и разрушением: человек, природа, земной шар, вселенная.

Джон Донн уже знает: надежды тщетны, он скорбит о случившемся, но он правдив: всё к худшему в лучшем из миров, человек жалок, небеса безмолвны, грядет Армагеддон. Гармония, о которой мечтали лучшие умы, обречена и невозможна в мире злобного беспорядка. Последнее, что остается несчастной душе в таком мире, — обратиться к небесам в ожидании божественной благодати.

На атомы вселенная крошится,
Все связи рвутся, все в куски дробится.

Основы расшатались, и сейчас
Все стало относительно для нас.

Смерть ужасает Донна, он не может без трепета думать о червях, добычей которых станет тело, — тем вдохновенней он взывает к спасению души от червей и безбожников, посягающих на душу. — От нас…

Джон Донн был постоянно одержим думами о смерти и на склоне лет требовал, чтобы его прижизненно изобразили в саване, в гробу…

Нет, «Анатомия мира» — вовсе не покаяние вольнодумца, а наитие мудреца, нашедшего если не спасение от реалий мира, то надежное утешение.

Мистические переживания «Благочестивых сонетов», усиленные безвременной кончиной Анны и приготовлением к принятию сана, чем-то напоминают молитвы из прозаических «Опытов во благочестии». Они еще более экстатичны и вдохновенны, чем страстная любовная лирика Джона Донна — свидетельство его нарастающей с годами искренности и глубины.

Это Донну принадлежат слова из проповеди, избранные Хемингуэем в качестве эпиграфа для романа «По ком звонит колокол»:

«Ни один человек не является островом, отделенным от других. Каждый — как бы часть континента, часть материка; если море смывает кусок прибрежного камня, вся Европа становится от этого меньше.

Смерть каждого человека — потеря для меня, потому что я связан со всем человечеством. Поэтому никогда не посылай узнать, по ком звонит колокол: он звонит по тебе».

Джон Донн типичный модернист — всегда современный. Ирония и скепсис зрелого поэта, мистика «Анатомии мира», глубокая вера («разум — левая рука души, правая же — вера») — за всем этим стоит не крушение гуманизма, а экзистенциальное постижение внутренней трагичности бытия — всего того, что остается на похмелье после пьянящей эйфории юности.

Блажен, для кого она вечна…

Судьба наследия Донна удивительным образом напоминает судьбу большинства гениев. Просвещение не восприняло его, XVIII и XIX века просто прошли мимо, не заметив колосса. Даже Бен Джонсон, считавший Донна «лучшим поэтом в мире», призывал повесить его — за путаницу и несоблюдение размера. Повторилось то, что уже было при жизни: шквал поношений,

сквозь который, медленно крепчая, надвигался вихрь признания. Сначала Керью, на века опережая Т. С. Элиота, затем, с оговорками, Драйден и, наконец, Колридж и Браунинг отдадут ему должное.

Сад Муз, заросший сорною травой
Учености, расчищен был тобой,
А семена слепого подражанья
Сменились новизною созерцанья.

Читая забытого Донна, С. Т. Колридж не мог скрыть своих восторгов: «Я устал выражать свое восхищение…» Что вызывало восхищение Колриджа? Все! — Напряженность внутренних переживаний, поэтический пыл, тонкий вкус, сила воображения, теплота и приподнятость, самобытность, метафоричность, философичность, лиричность, образность, ритм — «лучшее рядоположение лучших слов».

То, что ставили Донну в укор, — «хромоногость», разностопность, — С. Т. Колридж расценил как поэтический подвиг.

Для того чтобы читать Драйдена, Попа и других, достаточно отсчитывать слоги. Для того чтобы читать Донна, надо ощущать Время и открывать его с помощью чувства в каждом отдельном слове.

Глубина и исповедальность, усиленные поэтической образностью, помноженные на метафоричность, привлекают к Джону Донну все большее внимание. Филдинг, Скотт, Метьюрин, Эмерсон, Торо, Киплинг цитируют его, афоризмы «короля всеобщей монархии ума» все чаще разбирают на эпиграфы, наконец, «гнилой буржуазный модернизм» ставит его имя рядом с Шекспиром, объявляя поэзию Донна одним из высочайших пиков человеческого гения.

Порок навис там всюду черной мглой!
Одна отрада лишь — в толпе людской
Порочнее тебя любой иной.

Того, кого Судьба всю жизнь терзает,
Преследует, моленьям не внимает,
Того она великим назначает.

Якоб Бёме (1575–1624)

Свое знание получаю я не от изучения… я вижу Врата Божьи в моем духе, и поэтому я хочу писать сообразно моему видению, не сверяясь с авторитетом какого-либо человека… В душе есть крепкий замок, который следует открыть; сделать это не может ни один человек, но только Святой Дух.

Я. Бёме

Я получил от Бога мои дары.

Я. Бёме

Якоб Бёме, живший на переломе XVI и XVII веков, будучи неизвестным при жизни, стал целой эпохой в мистике и натурфилософии, подготовив почву для Уильяма Лоу, Исаака Ньютона, Блейка и Сен-Мартена. Он оставил яркий след как в немецкой метафизике, так и в истории мистицизма. Наследник Таулера и Вейгеля, воспринявший гностические, оккультные традиции и каббалу, Я. Бёме в своих трудах, почти неизвестных при жизни, охватил чрезвычайно широкий круг проблем — от философии и этики до антропологии и теории языка. Размах его видений ошеломляет — природа человека и Вселенной, Души и Бога, теософия, диалектика, доктрина Нового Рождения, символизм, теория духовно-материальных начал, духовного единства времени и пространства… Если бы не замысловатые аллегории, посредством которых Якоб Бёме выражал свои пророческие видения, его влияние на человеческую культуру могло бы стать еще шире. Но благодаря образному мышлению и «темноте» Я. Бёме многие поколения еще будут открывать для себя новые грани его учения.

Уже первое сочинение Бёме «Утренняя Заря в Восхождении» («Morgenröte im Aufgang», 1612, изд. 1634), или «Аврора» (последнее название дано издателем), начальная и предварительная работа, явившаяся результатом личного религиозного опыта, вызвала преследование церковных властей, в особенности Грегора Рихтера, бывшего тогда старшим пастором в

Герлице. Эти трения продолжались и далее, вплоть до самой смерти Бёме. Приблизительно начиная с 1612-го и особенно с 1618 года Бёме создает свою теософию; работы его противоречивы и отрывочны, насыщены метафорами и символами. Бог — Сущность Сущностей, бездна и основа. Он не зол и не добр, но является первопричиной добра и зла. Всё для своего проявления нуждается в противоположности: зло есть необходимое следствие самораскрытия Божества. Для личного, сознательного, определенного бытия Бога необходима его противоположность — темное, неопределенное, бесформенное. Всякое откровение есть противоположение, реализующееся в трояком акте: стихийная воля «по ту сторону добра и зла» — начало Отца; просветление воли разумом, сообщающим ей стремление к определенному добру — начала Сына; действенный синтез воли и разума — в Святом Духе. Беспредельное познает себя в Сыне и выражает в Духе. Необходимость проявления личности обуславливает как происхождение Божества, так и возникновение материального мира. Весь мир одушевлен, план физический коррелирует с планом психическим. В мире божественном имеется семь духовно-материальных начал: жесткое, мягкое, горькое — печаль, огонь — гнев, свет — любовь, звук — разум; телесность, природа, царство радости. Они участвуют в сотворении мира, которое в сущности своей связано с разрушением духовного единства временем и пространством. Грехопадение выразилось в нежелании человека довольствоваться целостным и конкретным познанием мира и обращении его к отвлеченному мышлению, ослушании Божьей воли. Грехопадение явилось причиной плотских желаний и создания женщины, вызвало смерть. Борьба добра со злом начинается уже во временном процессе истории; люди обречены быть вовлеченными в этот конфликт, хотя в конце концов вечное начало восстановится, добро победит зло, а любовь — гнев. Свою победу человек находит во Христе: «Я внутренне умер и моя жизнь есть Он, я в Нем, но не в самом себе». Без внутреннего перерождения дела не имеют никакого значения, человек верой обретает возможность спасения.

Несмотря на то что Я. Бёме родился и воспитывался в лютеранской среде, он не признавал деления на римско-католическую, евангелическую и реформаторские конфессии и осуждал богословские споры и политико-религиозную борьбу за власть. «Ибо они, — пишет он о церковниках в своей книге о Христовых заветах, — завладели Новым Заветом и свели его к «литературному образу» или внешнему исповеданию веры, которую они стараются навязать не только бедным христианам,

но даже и самому Христу. Другие же повсюду размахивают Христовым Заветом как символом и не перестают кричать: «Вот Христова Церковь! Там у них ересь и искушение, следуйте за мной, Христос здесь!». И если бы они ограничились только словами! Так нет, они натравливают христиан друг на друга, подстрекают сильных к войне и кровопролитию, губят страны и народы. И что еще хуже — они силой толкают людей к принятию подобных лжеучений и ослепили их до такой степени, что те готовы жертвовать собой и имуществом ради мнения (сути которого они не понимают) и преследуют, ненавидят и убивают за него друг друга». Для Бёме истинной церковью является не каменное здание, а Храм Божий в душе преображенного человека.

«Утренняя Заря в Восхождении»[60] — это не оформленное мистическое учение Тевтонского философа, но поток переживаний, рожденных сверхчувственным видением и побудивших автора к письму. Здесь мы видим плоды греческого «экстазиса», о котором Мартин Бубер писал:

«Такое переживание достигает полноты по ту сторону мирской суеты, свободное от всего. Оно не нуждается в пище, и яд не может повредить ему. Душа, которая возрастает в этом переживании, крепнет сама в себе, владеет самою собой, переживает саму себя — безгранично. Теперь она беспредельна потому, что полностью пожертвовала собой как вещью, принадлежащей миру, полностью погрузилась в свою глубину; ядро и кожура, солнце и глаз, пьющий и питье в одном»

В отличие от многих визионеров, достигавших просветления путем «молчания разума» (полного подавления сознания), видения Я. Бёме рождались естественным образом на лоне природы и в ясном состоянии ума. Да и проблемы, исследуемые им в процессе духовных прорывов, это проблемы познания, «истинного неба», незримого внешнему глазу.

Это вопрос о значении добра и зла как структурных компонентах сущего. Вопрос о бесконечном качественном различии между Богом и человеком — вопрос, который до Бёме волновал пророка Иеремию, Лютера, Кальвина, а после — Паскаля, Киркегора и Карла Барта.

Якоб Бёме был, если можно так выразиться, мистиком природы. Во втором его озарении схвачена суть этого понятия:

Взгляд Бёме привлекло отполированное оловянное блюдо, в котором отражалось солнце. Вдруг его охватило странное чувство — показалось, будто он проникает в самую суть природы и прозревает ее сокровеннейшую тайну. Пораженный, он, желая избавиться от столь самонадеянных мечтаний, вышел на луг. Видение не развеялось, а стало даже еще отчетливее. Травы и

цветы заволновались под действием неведомых неугасимых сил. Укутывающая природу пелена материальности утончилась и приоткрыла дотоле скрытое под ней биение бескрайней жизни.

Это можно интерпретировать как ощущение того, что всё в мире исполнено значения. Свидетельствует К. Уилсон:

«По-разному можно истолковывать видение Бёме, но всё сойдется на одном: на ощущении, что всё в природе исполнено *значения*. Бёме говорит о «признаке» вещей, имея в виду их внутреннюю символическую сущность, как будто он случайно интуитивно прозрел сформулированное Дэвидом Фостером понятие о закодированной информации Вселенной, в которой всё живое является выражением жизненного интеллекта».

Человек в антропологии Я. Бёме — высшая точка эволюции жизни и сам являет собой процесс, он не завершен, но постоянно стремится к завершению. «Человек — это малый мир в большом и имеет в себе все качества большого мира…»

«Ты не должен думать, будто мой ветхий человек — живой святой или ангел. Нет, брат мой, он сидит вместе со всеми другими людьми в доме гнева и смерти, и он — постоянный враг Бога, он погружен в свои грехи и злобу, как и все люди, и он полон ошибок. Но ты должен, однако, знать, что он находится в смятенном стремлении к рождению, и он хотел бы избавиться от своих гнева и злобы и все же не может этого сделать. Ибо он как и весь дом мира сего, где постоянно борются между собой любовь и гнев и все время среди страха рождается новая плоть. И должно быть посему, если ты хочешь быть рожденным заново. Иначе же ни один человек не достигнет возрождения».

Обладая мощным пророческим чувством, Я. Бёме — совершенно в духе М. Экхарта, И. Таулера и Г. Сузо — видит собственный дар не в глубине научного познания, но в мистическом жаре, подражании Христу, внутреннем преображении. «Я получил от Бога мои дары» — означает: только внутри меня самого идет процесс рождения знания; от внутреннего душевного знания надлежит переходить к практическому душевному опыту.

Я. Бёме вдохновлялся своими экстазами и видел в себе человека, способного к духовному обучению других. Цель его книг, так и не получивших признания при его жизни, — не столько проинформировать читателей о своих видениях, сколько направить их на путь внутреннего развития. Новое рождение человека может наступить «после того как Утренняя Заря взойдет в душе». Цель каждого — пробудить Христа в собственной душе, пройти весь Его путь, ибо «всякое мудрование и искание воли Божией без обращения сердца — пустая вещь».

Из Бога мы рождены,
Во Христе умираем мы,
В Святом Духе будем мы возрождены…

Еще в пору ученичества у сапожника Якоб получил первое «посвящение в царство Глубины» — встретился с незнакомцем с сияющими глазами, который, выведя его из мастерской на улицу, сказал: «Якоб, ныне ты мал, но ты изменишься и станешь большим человеком — мужем, которому будет дивиться мир…»

Хотя свое первое пророческое видение, вызванное блеском оловянного или цинкового блюда, Якоб Бёме пережил в 25-летнем возрасте, в нем всегда пылал скрытый огонь, о котором он сам писал: «…В течение значительного времени благодатный свет не являлся, во мне словно тлел сокрытый огонь, и не было ничего, кроме страха».

Я. Бёме ясно различал видения собственной души, то, что К. Г. Юнг позже назовет «самоосуществлением бессознательного», и реальность духовного мира, лежащую в основе просветления. Он писал о внутренних упражнениях как настоятельной потребности проникнуть в побуждения «моего природного человека». В «Утренней Заре» свой дар он именует «душой, обученной Богом», «корнем небесного рождения».

В своем главном преследователе и гонителе Грегоре Рихтере Я. Бёме видел лишь «молот Божий», помогающий росту «моей жемчужины» — мистического дара: «Его преследования растили мою жемчужину. Он сам извлек ее и открыл публике». Собственное «Второе Рождение» в качестве ясновидца он определил как процесс, идущий в глубинах души и полностью преобразующий человека.

Но когда человек здесь на земле бывает просвещен Духом Святым из родника Иисуса Христа, так что воспламеняются природные духи, знаменующие Отца, то такая радость восходит в сердце его во все жилы, что всё тело трепещет и душевный дух ликует, как если бы он был в Святой Троице; это разумеют единственно те, что были в числе гостей в оном месте.

К. Г. Юнг называл просветление «посвящением в царство Темного», «руководством Духом», дающим человеку возможность передать самый глубокий духовный опыт:

До тех пор пока религия не становится личным опытом души, ничего основательного не произошло. Также следует уяснить, что «mysterium magnum» не только имеет самостоятельное значение,

но прежде всего существует в душе человека. Тот, кто знает это по собственному опыту, может быть высокоученым в теологии, но не иметь никакого представления о религии…

А вот как сам Бёме в «Отчете писца “Утренней Зари”» объяснил свой неожиданный дар писателя и своеобразие своего литературного творчества:

«Бог дал мне знание. Не я, которое есмь Я, знает это, но знает это Бог во мне. Премудрость София — Его невеста и дети Христовы. И так как теперь дух Христов живет в детях Христовых и вместе с Ним они — одно тело, равно и дух Христов, кому же принадлежит знание? Мое оно или Божье? Разве не должен я теперь знать в духе Христовом, из чего был создан этот мир, если во мне живет Тот, Кто его создал? Разве Он может не знать этого?»

В «Mysterium Magnum», комментарии на Книгу Бытия, отвечая на вопрос об источнике своих знаний, Бёме признается, что Бог был единственным наблюдателем творения мира:

«Но я, который есмь я, этого не видел. Ибо меня как твари еще не существовало. Но мы видели это в сущности души, которую Бог своим дуновением придал Адаму».

Глубина этой мысли заключается в том, что мистик и ученый равно «этого не видели», но оба способны узреть творение в «дуновении», данном им Богом. «Со мною случилось то, что бывает с зерном, которое было посажено в землю и прорастает в любую бурю и непогоду вопреки всякому разумению».

Основополагающая мистическая идея Я. Бёме, данная ему во время «пришествия Духа», это идея пребывания Бога в центре человеческой души:

И тогда… мой дух прорвался сквозь врата ада вплоть до внутреннего рождения Божества, и там он был с любовью принят: как жених встречает и обнимает свою любимую невесту. И что это был за триумф в Духе, я не смогу ни сказать, ни описать. И это нельзя сравнить с чем-либо, разве только с тем, как посреди смерти рождается жизнь, и уподобить это воскресению из мертвых.

В этом свете возросло и окрепло мое желание описать сущность Бога.

Исследуя природу собственных видений, Я. Бёме воспринимал их как «слышимые тона», гармонию сфер, звучащую в собственной душе, брачное соединение души с «небесной Софией». «Не в теле, а в колодцах сердца сверкает молния, освещающая чувственность мозга, в котором созерцает дух».

«Я искал сердце Бога только с тем, чтобы скрыться в нем от непогоды…

И были мне раскрыты врата, так что я в течение четверти часа увидел и узнал больше, чем если бы провел многие годы в высшей школе, я был поражен и недоумевал, что со мной произошло, но в сердце своем хвалил Бога. Ибо я увидал и узнал сущность всех существ, основание всякой бездны: то есть рождение Святой Троицы, происхождение и изначальное состояние мира».

При всей несказанности просветления, экстаза, цель Бёме, положенная в основу его писательства, — это «большое желание сказать о сущности Бога», выражение «живого чувства священного». «Жгучий огонь», питавший его и не терпящий никакого промедления, — это пробуждение Бога в душе, попытка выразить сказанное им: «И уже не я живу, но живет во мне Христос».

Язык мистических видений Бёме называет «естественным языком» — единственным, способным выразить невыразимое…

Бёме развил мысль Парацельса[61] о signatura rerum — внутренних символах и сущностях вещей. В работе с таким названием он писал:

«Всякая вещь имеет свои уста для откровения.

И всё это — язык, на котором вещь говорит изнутри своего своеобразия и всё время себя раскрывает и описывает, а потому он хорош и полезен, ибо всякая вещь тем самым раскрывает источник, который дает ей энергию и волю к оформленности.

Символы — сердца вещей, скрытые сущности объектов, синонимы *Ты* Мартина Бубера, те духовные сущности в вещах, которые доступны нашему духу».

Уильям Ло в «Фигурах Якоба Бёме» изобразил божественное древо в человеке, но символы человеческого тела в равной мере относятся и к человечеству в целом, ко Вселенной, к религиям и церквам:

«Расы, национальности, племена, религии, государства, общества и города также рассматривались как сложные существа, каждое из которых составлено из различного числа индивидуальных единиц. Каждое сообщество имеет индивидуальность, которая есть сумма индивидуальностей его членов. Каждая религия является индивидуальной сущностью, чье тело сделано из иерархий и огромного числа индивидуальных верующих. Организация любой религии представляет ее физическое тело, а ее индивидуальные члены являются клеточками этого организма. Соответственно религии, расы и общества, подобно личностям, проходят через Шекспировские Семь Веков, потому что жизнь человека есть стандарт, которым оценивается вечность всех вещей».

Антропный принцип, согласно которому возникновение Наблюдателя в процессе эволюции заложено изначально Богом, является основным принципом мистики, согласно которому Бог являет Себя человеку в откровении, когда приходит время достичь его. Человек создан в процессе эволюции для открытия Бога — очень ясно по этому поводу высказался Якоб Бёме в своей космографии:

Весь этот мир — большое чудо, невозможно было ангелам познать его. Поэтому и подвиглась природа Отца к сотворению существа, чтобы смысл великого чуда открылся, и тогда его узнают в вечности ангелы и люди, *и всё это было в Его намерении*.

Иными словами, человек — орган познания Божества, служащий постижению творения и в нем Творца. Аналогичную мысль можно обнаружить у большинства мистиков (см. мой двухтомник «Что такое мистика?»). Например, Ипполит Римский, живший во II веке, писал: «Начало завершения — это познание человека, познание же Бога — это достигнутое завершение». Еще одна важная идея — сопряженность божественной любви и познавательной способности человека. Бог есть любовь — поэтому «воля Бога записана в нашем сердце» (Я. Бёме).

Бог Я. Бёме обитает не только в глубине души человека, но проявляется во всем вокруг — следует только пошире раскрыть глаза:

Ты не встретишь ни одной книги, в которой смог бы найти больше божественной мудрости, чем если отправишься на цветущий луг, где увидишь чудесную силу Бога, услышишь и вкусишь ее, хотя это только тень, и Бог здесь открылся лишь в подобии. Но для ищущего — это любящий наставник. И он многое обретет там.

Рай — ключевое понятие Бёме, но это не абстракция и метафора Книги, но живое переживание изумительного мира, в котором сила Бога дает возможность осязать себя, вкушать, обонять и наслаждаться всей полнотой чувств, даруемых Богом в Природе. Ведь именно общение с последней даровало Я. Бёме божественные экстазы, доступные иным мистикам в редкие мгновения внутреннего сосредоточения или инсайта.

Бог Бёме — божественная бездна или молчание (*sige* гностиков), заключенные внутри нас и не исчерпываемые никаким обилием толкований.

[Бог] — не что иное, как тишина без сущности. В ней нет ничего, что могло бы быть. Это вечный покой, бездна без начала и конца. Это не цель и не место, и здесь ничего не найти, даже если искать. Глаза этой бездны есть наши глаза, и она является зеркалом самой себя. Она лишена всякого облика, равно

присутствия света и тьмы, это не что иное, как магическая воля, которую мы не должны испытывать, ибо она приведет нас в замешательство. Посредством этой воли понимаем мы и основание Божества, которое не имеет начала, кроме послушной немоты, ибо оно вне природы.

Бога нельзя мыслить иначе, пишет Я. Бёме, «чем в качестве самого глубинного основания всех вещей». «Он не может быть определен до конца, даже если мы охватим взглядом всё сотворенное Им».

Бог Я. Бёме — един, «ибо Бог святого мира и Бог мрачного мира — это не два бога. Есть единственный Бог. Он сам и есть всё живое». Бёме не принял пантеизма Спинозы (Deus sive Natura), ибо всё произошло от одного корня, который и есть Бог.

Якоб Бёме создал учение о трех началах Божественного Существа или трех сосуществующих мирах — вечном мире тьмы, в котором полыхает черный огонь преисподней, мире ангелов (света и любви) и временном видимом мире, происходящем из двух указанных и отражающем их. Великая тайна или Mysterium Magnum (заглавие одной из книг Бёме) проистекает от двух первых начал и охватывает видимый тварный мир. Великая тайна — вечная природа, мать всех живых существ, еще не сформированная материя. Вслед за Парацельсом и Вейгелем Бёме видел в первичной материи первоисток жизни, в свою очередь проистекающий из божественного небытия. Процесс творения и развития видимого мира — Божественная Игра («дабы Небытию было над чем работать и во что играть»). В непроявленной массе первоматерии Бог соединил и противопоставил элементы таким образом, чтобы «Великая тайна перешла к химической делимости» и «невидимое духовное сделалось видимым во времени и через время».

Э. Хирш считал Я. Бёме высшим пунктом духовного движения, проистекавшего из Реформации Лютера. Действительно, Якоб Бёме — важнейшее соединительное звено в ряду мыслителей и мистиков от Экхарта до Бубера. «Он связал идеи Экхарта, Николая Кузанского, Парацельса и Лютера и оформил их в единую теософию, которая стала восприниматься в целом в качестве специфически немецкого вклада в историю мысли».

Почти все исследователи творчества Бёме подчеркивают жар его души и поэтичность его творчества в совокупности с волей, с которой он стремился к Богу.

Страстное слово Я. Бёме, призывающее к внутренней трансформации, пламенной любви, пробуждению от летаргического сна животной жизни, реформированию

закосневшей церкви, не мог быть не услышан. Свидетельствует Э. Хирш:

«Мощь и глубина его духа… оказали огромное влияние на всех тех, кто был охвачен религиозным беспокойством, кто пытался выйти за пределы церкви и церковного пиетизма в нашу эпоху. С точки зрения истории теологии его можно считать отцом радикального пиетизма».

Духовный, мистический и религиозный опыт Европы XVII–XVIII веков во многом формировался под влиянием гёрлицкого философа — малоизвестного при жизни сапожника, ставшего писателем и философом в течение одной ночи. Даже эпоха Просвещения и рационализм, Декарт, Лейбниц и Ньютон считались с Бёме как с высоким собеседником. Еще в годы ученичества Исаак Ньютон обратил внимание на «тевтонского философа», учащего «слышать» голос Библии, видящего в писательстве род служения Богу и людям. Существует целый ряд работ, свидетельствующих о воздействии идей неизвестного при жизни гёрлицкого сапожника на выработку концепции гравитации:

Ньютон, большой философ, необходимым образом должен был тщательно исследовать творчество Якоба Бёме, потому что в своем учении о тяготении он именно у него нашел свой первый материал.

Джон Мильтон и Уильям Блейк претворили многие идеи Я. Бёме в собственном поэтическом творчестве. В Англии почитатели Я. Бёме создали общину «филадельфов» во главе с доктором Д. Пордейджем и миссис Д. Лид. Поэты и мыслители немецкого романтизма (Тик, Новалис, Шеллинг, Баадер и др.) воспринимали «гёрлицкого мужика» как носителя тайного знания и герольда «Нового царства». Воспевая провозвестника «Утренней Зари», Новалис в посвященном Людвигу Тику стихотворении писал:

Века прервет одно мгновенье,
С великой тайны снят запрет;
Здесь, в этой книге[62], откровенье,
В ней прорывается рассвет.

В крестном отце германского ренессанса Франце Баадере Август Шлегель увидал «воскресшего Бёме». Действительно, познакомившись с работами «старого сапожника», знаменитый мюнхенский теолог почти полностью отошел от мыслительного

мира Фихте и Канта, объявив себя исполнителем завещания Якоба Бёме. Он счел исполненными все пророческие указания Гёрлицкого мистика о всеобщем обновлении человеческого духа (Реформации).

Приверженцем Я. Бёме объявил себя также Ф. Шеллинг, в своей «Философии откровения» воздвигший настоящий памятник «чудо-человеку»:

«Нельзя не сказать о Якобе Бёме, что он в истории человечества своего рода чудо, и чудо прежде всего в истории немецкого духа. Если когда-нибудь удастся забыть, какие сокровища духа и сердца лежат в глубинах природы немцев, достаточно будет вспомнить о нем, который, вопреки вульгарно-психологическому объяснению, был по-своему настолько же возвышен, насколько немыслимо объяснить мифологию из обычной психологии. Как и мифология, так и Якоб Бёме с его рождением Бога, таким, каким он описывает его нам, превосходит все научные системы новейшей философии».

Свидетельствует Г. Вер:

«В историю воздействия идей Бёме помимо Шеллинга и романтиков необходимо включить прежде всего Гегеля и Гёте. Если Бёме говорит о *«времени и вечности»*, о *«внешнем и внутреннем духовном мире»*, точнее — о вечности во времени или же о духовном мире во внешнем мире, то для Гегеля — это «абсолютное», которое обеспечивает идентичность субъекта и объекта, мышления и бытия».

Гегель в «Лекциях по истории философии» писал: «Основная его (первого немецкого философа) идея — это стремление сохранить всё в абсолютном единстве: абсолютное Божественное Единство и единение всех противоположностей в Боге».

Учение Гёте о метаморфозах также формировалось под влиянием идей Я. Бёме о сигнатурах:

Конечно, Гёте не нуждался в непосредственном литературном побуждении. Свое понимание природы он извлек не из книг, но скорее из той «книги», которую он, подобно Бёме, видел в самой природе и в которой он читал глазами Духа. То, что Бёме оформил как учение о сигнатурах и о трех принципах, поэт назвал учением о метаморфозах. Оба не располагали склонностью к блеклым мыслительным абстракциям. Оба они были людьми зрения. Наглядно на основе собственного опыта Гёте смог в феноменах увидеть «прафеномены», в преображении облика растений — «прарастение» как творческую духовно-физическую сущность. Теоретически они близки друг другу. Вместе с тем к духовным потомкам «тевтонского философа» принадлежат все те, кто, наследуя Гёте в пределах

среднеевропейского гётеанства как культурного движения, полагали возможным прийти «к познанию действительности через Бога» (Рудольф Штейнер), даже в том случае, если сами представители такой познавательной ориентации не были в полной ясности относительно своих духовных предков.

В России читателями Я. Бёме были царь Александр I, баронесса фон Крюденер, а из русских мыслителей — Владимир Соловьев и Николай Бердяев. Так, софиелогия Соловьева несет на себе явный отпечаток андрогинной концепции гёрлицкого философа. Н. Бердяев в своей философской автобиографии признавал: «Из великих немецких мистиков больше всего я любил Якоба Бёме. Он имел для меня совершенно исключительное значение».

Сложным, а для его первых пропагандистов — и мучительным был путь учения Бёме в Россию. Начало этого пути относится к концу XVII века, когда после Раскола в стране усилился духовный кризис. Центром распространения учения Бёме становится Немецкая слобода в Москве. Живший в ней купец Конрад Нордерман примерно в 1665 году познакомился в Архангельске с неким «доктором», впоследствии завещавшим ему свои книги, среди которых были и сочинения Бёме. В 1689 году в Немецкую слободу приехал последователь немецкого мистика писатель Кульман (1651–1689). Он был одержим идеей создания христианской монархии в России. В 1687-м он выпустил в Амстердаме книгу стихов, описывающих его видения будущего величия России. Встреча Нордермана и Кульмана оказалась роковой. В Немецкой слободе у них начался конфликт с протестантским пастором Мейнеке. Их бросили в тюрьму и 4 октября 1689 года сожгли в срубе. Несмотря на муки провозвестников учения Бёме, оно получило распространение в России и на Украине в первой половине XVIII века. Первые переводы были сделаны на церковнославянский язык. В XIX веке митрополит Филарет назовет украинского философа Г. С. Сковороду (1722–1794) как переводчика рукописи, полученной им от крестьян Харьковской губернии. Однако подлинность этого утверждения не доказана, хотя в представлениях Г. С. Сковороды о человеке есть черты, роднящие его с Бёме. Сочинения Бёме считались в России предназначенными для внутреннего чтения и очень долго не издавались, а ходили в рукописных переводах. Большинство из них были сделаны С. И. Гамалеей (1743–1822) — одним из наиболее влиятельных членов философско-религиозного кружка Н. И. Новикова (1744–1818).

В 1815 году «Путь ко Христу» в 9 книгах впервые был опубликован в России в переводе А. Ф. Лабзина, секретаря

Императорской Академии искусств в Санкт-Петербурге. Но не успела она появиться в России, как была запрещена цензором на том основании, что «она распространяет темные принципы розенкрейцерства».

Идеи Я. Бёме оказали заметное влияние на мыслителей конца XIX и начала XX века, а также на поэтов-символистов «Серебряного века» (М. Волошин), постсимволистического времени (М. Цветаева) и неоклассицистического авангарда.

Завершаю очерк о непризнанном при жизни «тевтонском философе» отзывом другого великого мистика и мистификатора — Елены Петровны Блаватской:

«Мистик и великий философ, Бёме был прирожденным ясновидящим самых чудесных способностей. Без образования и какого-либо знакомства с наукой он писал труды, которые, как теперь доказано, полны научных истин; но, как он сам говорил, то, о чем он писал, он «видел как будто в Великой Глубине в Вечном». Он обладал «совершенным видением Вселенной», которое открывалось в нем время от времени, «как в молодой планете», говорил он. Он был совершенным прирожденным мистиком и, очевидно, такого склада, который встречается реже всего; одной из тех тончайших натур, материальная оболочка которых никоим образом не препятствует прямому, хотя бы и случайному, взаимодействию между умственным и духовным Ego. Именно это Ego Якоб Бёме, как и многие другие необученные мистики, принял за Бога. «Человек должен познавать, — пишет он, — что его знание не есть его собственное, но от Бога, который для Души Человека делает очевидными Идеи Мудрости настолько, насколько пожелает». Если бы этот великий теософ родился на 300 лет позже, он выразил бы это иначе. Он бы знал, что «Бог», говоривший через его бедный невоспитанный и нетренированный мозг, был его собственным Божественным Ego, всеведущим Божеством в нем, и что то, что это Божество выдавало, было не «столько, сколько пожелает», а согласно возможностям смертного и временного жилища, в которое ОНО вдохнуло жизнь.

Барух Спиноза (1632–1677)

Блаженство не есть награда за добродетель, но само добродетель.

Л. Шестов

Человеческая душа не может совершенно уничтожиться вместе с телом, но от нее остается нечто вечное.

Б. Спиноза

Нет никакой другой философии, кроме философии Спинозы.

П. Э. Лессинг

Когда-то человек и хил, и кроток жил,
Пока гранению им стекла подвергались,
Идею божества он в формулы вложил,
Такие ясные, что люди испугались.

С большою простотой он многих убедил,
Что и добра и зла понятия слагались
И что лишь нитями незримо подвигались
Те мы, которых он к фантомам низводил.

Он Библию любил и чтил благочестиво,
Но действий божества он в ней искал мотивы,
И на него горой восстал синедрион.

И он ушел от них — рука его гранила,
Чтобы ученые могли считать светила,
А называется Барух Спиноза он.

(Иннокентий Анненский)

Итак, мы подошли к «невзятой крепости» без названия, к мудрецу, чья обильная мысль не имеет определений, к философу,

не только не понятому современниками, но многократно извращенному и извращаемому ныне *нашими*, к творцу величайшей рационализированной мистики и одной из новейших религий, так и неосознанных до конца. Потребовалось долгих 300 лет для того, чтобы понять, что «сегодня спинозовская мысль имеет большее философское значение, чем, быть может, мысль любого другого философа в истории, за исключением Аристотеля».

Перед нами яркий и живой пример неразделимости прошедшего и грядущего; прошлого, нацеленного в будущее; будущего, содержащегося в прошлом; прошлого, раскрывающегося в будущем. Именно таким сегодня представляется Спиноза, бесспорно принадлежащий к той светлой части человечества, которая немногочисленна, но только она — единственное основание для надежды.

История как проявитель: учений, идеологий, доктрин — одних развенчивающая, в других — выявляющая непреходящую мощь. В статье «Сыновья и пасынки времени» Лев Шестов писал, что влияние безвестного при жизни Спинозы на последующую философию было безмерно: не Декарт, а именно Спиноза должен быть назван отцом новой философии.

Одно и целое — вот предельно сжатое выражение спинозизма: мир должен быть объяснен из него самого. Не удивительно, что уже Шлейермахер и Шеллинг увидят в его учении мистический пантеизм в духе религиозного возрождения Якоба Бёме, а позже Хиршбергер определит его учение как «философию тождества потустороннего Бога и Мира».

Этот во многих отношениях безупречный человек родился в семье богатого купца, бежавшего от испанской инквизиции в один из самых свободных городов того времени, Амстердам. Уже своим иудейским происхождением и диаспорой он был как бы поставлен между нациями и поэтому его учение принадлежит не какому-то одному народу, а всему человечеству; его теология свободна от национальных ограничений и антропоморфизма, этого последнего из язычеств.

С семилетнего возраста Барух учился в религиозном училище «Эц Хаим» («Древо жизни»), где детей воспитывали в духе благоговения перед Ветхим Заветом и Талмудом. Священные Книги толковались здесь как божественные откровения, содержащие всю полноту доступной человеческому сознанию истины.

Вспоминая об этом, Спиноза писал, что он «с детства был пропитан обычными мнениями о Писании…» Каждое слово Ветхого Завета, — проповедовали учителя школы, — свято, полно

тайн и особого божественного смысла. Спиноза с детства знал и то, что любая попытка критиковать Библию рассматривается раввинами как богохульство и пресекается жесточайшим образом.

Но мальчик обладал пытливым умом и буквальному толкованию священных книг предпочитал аллегорическое. Нонконформист, не терпящий доктринальности, он рано увлекся «еретиками», привлекшими его пытливый ум свободомыслием и поиском истины в неизведанных местах. Уриэль Акоста соблазнил его идеей естественного происхождения Священных текстов и человечностью Моисеева закона, Ибн Эзра и Маймонид — рационализмом и возможностью научного объяснения мира. В школе Эндена он изучал не только латынь, но и философию Декарта, покорившую его ясностью и величием человеческого ума. Картезий надолго остался его путеводной звездой.

Тем временем юный вундеркинд участвовал в бизнесе своего отца и одновременно учился на раввина. После смерти родителя он проявил себя блестящим коммерсантом, но страсть к знаниям и познанию души очень рано поставила его перед альтернативой сделать карьеру, согласившись с ортодоксией, или стать служителем собственной истины и одновременно — жертвой репрессий. Изучение древних текстов и лучезарное сияние нового разума определили его выбор, взгляды и судьбу. Загипнотизированный таинственной силой собственного ума, он писал: «Люди, управляемые разумом, не чувствуют влечения ни к чему, чего не делали бы другим людям, а потому они справедливы, верны и честны». Он всех мерил по собственной мерке. Отсюда же: «Человек человеку — бог».

Переход Спинозы к ереси тем более поразителен, что он был слишком рассудочен. Мы напрасно будем искать в нем признаки мятежности, нигилизма, мести за обиды детства. Как раз наоборот, он был мягким, общительным человеком, пользовавшимся любовью многочисленных друзей.

Я написал: «ереси» — но может ли быть ересью одна из самых величественных из когда-либо созданных религий?

В конце 1654-го или начале 1655 года 22-летний молодой человек примыкает к коллегиантам и становится заметной фигурой среди группы молодых богоискателей, ведущих горячие диспуты о благодати и предопределении, авторитете Библии в делах государства, власти, закона и церкви.

Его обширные познания в древнееврейском языке, его свободные суждения по всем вопросам иудаизма и еще больше по всем вопросам христианства вызвали огромное уважение к нему среди людей, занимающихся рационалистическим истолкованием Библии.

Год или два спустя Спиноза напишет первый философский труд — «Краткий трактат о Боге, человеке и его блаженстве», адресованный друзьям и увидевший свет лишь спустя два столетия. Сознавая новизну ряда изложенных в трактате идей и защищаясь от возможных нападок, он утверждал, «что вещь не перестает быть истиной от того, что она не признана многими».

Как это нередко случается с первопроходцами, борющимися с ортодоксией и традицией, Барух Спиноза пользовался тем же методом, что и схоласты, которые за четыреста лет до его рождения пытались изложить свое учение настолько конкретно и логично, насколько им позволял их талант. Более того, они уже подготовили то определение Бога, к которому через века придет Спиноза: Существо, которое не нуждается ни в чем другом для своего бытия, то есть обладает всеми возможными качествами. Для человека, мыслящего рационально, такое определение автоматически вызывает рациональный же образ. Это — образ Вселенной. Таким образом, из определения схоластов логически вытекало, что Бог и Вселенная тождественны.

К этому выводу из схоластической и иудейской философии и пришел Спиноза, пользуясь картезианским методом. Данный вывод обладал той геометрической самоочевидностью — «вещи, равные одной и той же вещи, равны между собой», — которой так восхищались в XVII веке. Схоласты начали обезличивание Бога в тот момент, когда определили Его как совершенное существо, но столь велика была сила традиции, что когда Спиноза обнажил неизбежный результат, это вызвало огромное смятение. Такого результата, кстати, не предвидел Декарт, хотя, как мы знаем, сам он вплотную подошел к пантеизму.

В этой схеме верно лишь то, что спинозизм вырастал из глубины веков, что само вековечное занятие теологией не могло не вести к ее рационализации и к изгнанию из нее остатков язычества.

Следует ли удивляться сегодня, когда самое незначительное отклонение от священных текстов расценивается как предательство, что еретика, высмеивающего антропоморфизм божества, чудеса и таинства церкви и настаивающего на такой же документальности Священного Писания, как трудов Гесиода или Геродота, отлучили от синагоги? Может ли такая могущественная организация, как церковь, одобрить предположение, что книги, считавшиеся священными, являются просто-напросто творчеством палестинских пастухов?

Словом, амстердамская синагога, стремясь доказать свою непричастность к «подрывной деятельности», решила наказать «подрывной элемент» в своих собственных рядах. Жертвой этой

политики стал благороднейший философ и один из самых порядочных людей, которые когда-либо появлялись в иудейской истории.

Мы предписываем, говорилось в тексте «великого херема», чтобы никто не имел с ним устного общения и не проявлял к нему никакого расположения, не пребывал с ним под одной кровлей, а также не читал ничего, написанного им.

В 1660 году Спиноза поселился в Рейнсбурге, деревне около Лейдена, убежище изгнанных еретиков. Там под впечатлением от постигшей его кары за вероотступничество он написал «Трактат об усовершенствовании разума» — завуалированную автобиографию, где на первых же страницах содержится признание, как трудно было ему принять решение искать собственного Бога. В жизни, писал он, всех привлекают три вещи: богатство, слава и чувственные наслаждения. Сущность власти в том и состоит, что одним она предоставляет эти блага или отказывает в них другим. Противоречия между требованиями власти и личной порядочностью выдвигают на первый план вопрос, насколько ценны эти блага.

При более глубоком рассмотрении они оказываются далеко не столь привлекательными: порождают постоянное беспокойство, ибо если они есть, то появляется чувство неудовлетворенности их количеством, а если они утрачены, то «возникает величайшая печаль». Таким образом, блага, которые вселяют в вас попеременно то надежду, то страх, не располагают тем качеством, которым должна отличаться наивысшая ценность, — они не обеспечивают вам покой.

Каково же тогда подлинное человеческое благо? И уж совсем в духе экзистенциализма Барух Спиноза отвечает: быть самим собой. Но он не был бы философом, не добавив к этому: «Любовь к вещи вечной и бесконечной питает дух одной только радостью, и притом непричастной никакой печали; а этого должно сильно желать и всеми силами добиваться».

Достиг ли Спиноза такой радости? Он убеждает, что достиг. Овладев этой насущно необходимой истиной, он стал испытывать душевное спокойствие, сначала периодически, затем все чаще и чаще, пока, наконец, эта безмятежность духа, свойственная пророкам и святым и именуемая божественной благодатью, не утвердилась в нем навсегда: «Свою жизнь я стараюсь проводить не в печали и воздыханиях, но в спокойствии, радости и веселье, поднимаясь с одной ступеньки на другую, более высокую». Мыслью о душевном спокойствии пропитана переписка Спинозы, и оно является, в сущности, основной темой его шедевра — «Этики».

Но, по правде говоря, он слишком уж сильно подчеркивает это спокойствие. Он действительно умел владеть собой и проявлял высокое благородство в своих поступках. Однако несмотря на все это, у Спинозы можно встретить чувство гнева, которое испытывает всякий порядочный человек, когда подвергается оскорблениям. Можно ли выдумать большее зло для государства, восклицает он в «Богословско-политическом трактате», чем то, что честных людей отправляют как злодеев в изгнание потому, что они иначе думают и не умеют притворяться? Что пагубнее того, что людей считают за врагов и ведут на смерть не за какое-либо преступление или бесчестный поступок, но потому что они обладают своеобразным умом…

В 1673 году Спиноза получил приглашение занять кафедру философии в Гейдельбергской академии. Приглашение содержало гарантию полной свободы, но также предостережение, что он не должен злоупотреблять ею для потрясения основ религии. Отклоняя предложение, он не без иронии писал: я не знаю, какими пределами должна ограничиваться предоставляемая мне свобода, чтобы я не вызвал подозрения в посягательстве на публично установленную религию. Ведь раздоры рождаются не столько из пылкой любви к религии, сколько из различия человеческих характеров или из того духа противоречия, в силу которого люди имеют обыкновение искажать и осуждать все, даже и правильно сказанное.

Между тем, окруженный собаками, птицами и кошками, он продолжал влачить жалкую жизнь шлифовальщика стекол, дыша пылью и наживая туберкулез. Питался он очень скудно. Завтрак ему заменял стакан вина, ужин — беседа с хозяином. Его от природы слабые легкие не могли долго выдержать этого.

Спиноза скончался в возрасте 45 лет. Он прилег от слабости в мансарде — и отошел в вечность, в бесконечную систему вещей, о которой постоянно размышлял. Его похоронили в общей могиле. Он никогда не отступал от реальной действительности, не позволял себе никаких метафор, и последние слова его «Этики» говорят нам, что всё прекрасное так же трудно, как и редко.

Под собственным именем он опубликовал единственную книгу — «Основы философии Декарта», — и вообще считал, что имя не должно отягощать произведение.

Для того чтобы правильно понять Спинозу, следует заметить, что, подобно Сократу, он был человеком сильных чувств, которые он большим усилием воли подчинял контролю разума. Свидетельство тому — пятая часть «Этики», прославляющая власть ума над эмоциями. Здесь дан самый глубокий анализ природы человека, какой когда-либо имел место до Фрейда,

работу которого она отчасти предвосхищает. Но, в отличие от Фрейда, Спиноза преувеличивает как господство разума над аффектами, так и возможность сведения всех чувств в рациональную систему.

Антропология Спинозы — это, прежде всего, рабство человека у собственных страстей. Четвертая часть «Этики» так и называется: «О человеческом рабстве, или о силах аффектов». Нет, люди не свободно выбирают свои страсти. У большинства последние настолько заполняют все их сознание, что полностью лишают их свободы воли, уподобляя камням, выпущенным из пращи.

Раз человек является частью природы, то он подчиняется ее законам; при этом человеческая способность весьма ограничена, и ее бесконечно превосходит могущество внешних сил.

Дух тем лучше понимает себя, чем больше он понимает природу и, чем лучше он понимает порядок природы, тем легче может удержать себя от тщетного.

Итак, добродетель суть действие по законам природы (а не вопреки им). Отсюда, в частности, стремление к самосохранению (первое основание добродетели). Для Спинозы желание — творческая и позитивная сила. В отличие от Платона, он не противопоставляет культуру и волю, а выводит первую из второй. Подчинение страстям — разновидность рабства. Только ум делает человека активным, только могущество разума, присущего немногим, дает им свободу. Благодаря уму, человек воздействует на природу, а не только подчиняется ей. Сторонник интеллектуального аристократизма, Спиноза действительно отрицает свободу воли большинства неразумных, оставляя ее лишь немногочисленной элите духа. Неразумие массы представляется ему имманентным и неизменным ее свойством: «Избавить толпу от суеверия так же невозможно, как и от страха». Хотя толпа, vulgus, приобретает здесь этический, а не социальный оттенок, это не смягчает его пренебрежения к ней и к ее неспособности возвыситься до Знания, и, следовательно, Свободы.

Как и автор «Левиафана», автор «Богословско-политического трактата» видит эгоизм, неразумность и вожделение толпы, внушающих тем больший страх, чем человек коварнее и хитрее по сравнению с животным. В сущности, это тождественно бэконовскому «человек человеку — волк». До Руссо остается еще столетие, а Спиноза уже предостерегает от природного права и естественного состояния, свободного от морали.

Нет, он не мизантроп и не пессимист. Хотя пороки будут существовать доколе есть люди, их надо не оплакивать, не

осмеивать, а познавать, ибо познание — путь к управлению. Спиноза много бьется над вопросом, как сочетать индивидуальные, почти всецело эгоистические и разъединяющие интересы каждого с общественным интересом. И хотя он понимает, что путь к свободе весьма труден и открыт для немногих, его мечта — общество, где каждый мог бы жить по общему решению всех.

Такая была эпоха: вера в спасительную силу знания не обходила даже Благословенных. Барух-Бенедикт верил в то, что знание способно укротить чувство, сделав его наименьшей частью души, и в то, что можно математически обосновать не только этику, но и авторитет церкви (он приглашал Бурга осуществить эту идею).

Однажды у него спросили: откуда он знает, что его философия истинна. Оттуда же, ответил он, откуда известно, что сумма углов в треугольнике равна двум прямым.

«Опьяненный логикой мира, он дал логику без мира».

Это не совсем так. При всем своем пиетете к разуму, он не преувеличивал власть интеллекта над страстями, которую так упорно отстаивало Возрождение. Рационализм Спинозы представляется мне рационализмом с человеческим лицом. Вопреки математической форме изложения своих идей, он был весьма далек не только от математических методов, но и от логики.

Хотя он полагал, что можно окончательно и абсолютно познать мир и что он сам уже близок к этой цели, знание было для него благодатью (beatitudo), спускающейся с небес. Эту благодатную вершину знания Барух Спиноза именовал scientia intuitiva, а чувство, вызванное интуитивным озарением, — высшим счастьем, которое и есть любовь к Богу.

В духе времени прославляя ясность и отчетливость, Спиноза, как и Паскаль, в глубине души благоговейно чтит сокровенность бытия, вечность и тайну, да и на мир смотрит исключительно sub specie aeternitatis[63]. Вся его философия — не голос разума, но выражение глубины переживаний со всеми их противоречиями, смутностью и свободой. Согласно его учению, рассудок поднимается лишь до познания атрибутов и только интуиция — до постижения сущности вещей.

Вопреки всем этим оговоркам, именно этот великий педант наиболее последовательно и настойчиво навязывал миру логику: «Порядок и связь идей те же, что порядок и связь вещей». Уже был Фома Аквинский, логически «обосновавший» бытие Бога, уже существовала великая сатира Рабле, не выхолащивающая человека, а открывающая в нем неимоверные бездны, только

недавно умерли Шекспир, Сакс и Ронсар, рядом, всего за проливом, уже творил С. Батлер, уже родился Джонатан Свифт, а Барух Спиноза своими леммами и теоремами все еще возводил здание своей «Этики».

«Постараемся же хорошо мыслить: вот основа нравственности».

И все же не всё так просто: разве не величайшим достижением Баруха Спинозы, на которое до сих пор обращали мало внимания, было предвосхищение теоремы Гёделя о неполноте логики? Дословно так: «Наши мысли или идеи как бы отрывочны или неполны».

Другим его достижением было предчувствие лингвистического анализа. Б. Спиноза призывал к осторожному и критическому отношению к словесному материалу во избежание ошибок, возникающих от неправильного употребления слов. Большинство философских разногласий, говорил он уже словами Витгенштейна, возникает или вследствие неправильного выражения своих мыслей, или неверного истолкования чужих.

Именно Спинозе принадлежит формула: «Всякое определение есть отрицание», восхищавшая многих философов и трансформированная Гегелем в «Дух — это негативное».

Множество атрибутов Спинозы — это перспективы видения субстанции с различных точек зрения. Отсюда — преемственность смены плоскостей рассмотрения Павла Флоренского и систематического плюрализма Майерса от атрибутов Спинозы.

Для Спинозы человеческие тела представляют собой сложные индивидуумы, отдельные элементы которых также индивидуальны и определяются не по субстанции, а по виду движения. «Тела различаются между собой по своему движению и покою, быстроте и медленности, а не по субстанции».

Спиноза трансцендирует не позицию отдельного субъекта, наблюдающего движение (в его «Этике» мы не находим чистого «я мыслю»), он трансцендирует само движение, пытаясь мыслить тело через движение, в зависимости от быстроты или медленности, которые оно может демонстрировать.

В отличие от Бэкона, Спиноза считал чувственные идеи смутными и многократно подчеркивал неприемлемость и недостаточность сенсуализма и эмпирики. Достоверные истины всегда устанавливаются интеллектуально, до опыта, априори, и лишь затем проверяются практикой. 23-я теорема второй части «Этики» гласит: «Душа познает самое себя лишь постольку, поскольку она воспринимает идеи испытываемых телом впечатлений. Знание обязано своим происхождением исключительно уму, все прочее — недостоверно».

Впрочем, строя «Этику» по образу и подобию эвклидовой геометрии, Спиноза, как это не удивительно для столь мощного ума, предостерегавшего об опасности неправильного употребления слов, как бы забывает о том, что строгость геометрических построений связана с *однозначностью*понятий и что вне математики, а иногда и внутри нее эта однозначность исчезает. Чем дальше он движется, тем чаще вынужден отказываться от видимости геометрии, прибегать к бесчисленным новым схолиям, предуведомлениям и прибавлениям, в которых (а не в логических построениях) и содержатся основные его идеи. В целом же «геометрический способ», не обеспечивая достоверности и даже логичности «Этики», лишь затрудняет ее чтение.

Придерживаясь геометрических идеалов, Спиноза и красоту относил к числу случайных вещей, которым мы придаем ценность волей. Просто удивительно, что замечательные исследования Библии как произведения искусства осуществлял тот же человек, который заявлял, что искусство его не интересует.

Он сделал культ из необходимости — из той необходимости, о которой Питт говорил: «Необходимость — отговорка тиранов и религия рабов». Хотя ему никогда не нужно было выдавливать из себя раба, конкретный человек мало его интересовал. Он был слишком предан опасной идее «человека вообще». Колеблющихся он называл буридановыми ослами. И хотя он видел, что воля простирается дальше, чем разум, тем не менее, полностью доверялся последнему, поскольку тот предпочитал ничего не делать, чем делать то, из чего неизвестно что получится.

Но он не был бы Барухом Спинозой, если бы при апологии разума не понимал того обстоятельства, что истинный источник действия человека человеком не осознан — кстати, до Фрейда оставалось еще 250 лет.

Он не был бы Спинозой, если бы не чувствовал, в какую пропасть толкает человека его время, уже начавшее работать на просвещенческую идею человеческого суверенитета. Отсюда его утверждение о целостности мира и иллюзорности отъединения человека от мира. Высшую мудрость и истину он видел в сознательном преодолении этой иллюзии и в воссоединении отступника с божественно-разумным мировым целым. Видимо, подсознательно чувствовал и страшился результатов начатой работы.

Спиноза был уверен, что мораль связана с наукой и научно обоснуема. Видимо, он исходил из этики таких, как он сам. И по этой причине собственным опытом поверял свою этику, как это в наше время делали Швейцер и Ганди. Легко себе представить то негодование, которое вызвала бы в нем наука века концлагерей и

геноцида.

Терпимость, снисходительность и широта его этики порождены плюралистической идеей совершенства и необходимости всего сущего, представлением о мироздании, независимом от конечных причин и конечных целей, в котором «зло» имеет такое же право на существование, как и «добро».

Хотя Спиноза более ста лет оставался в безвестности — так, как это затем повторилось с С. Киркегором, — его идеи множественности и отсутствия целесообразности снискали себе огромное число приверженцев. Гёте распространил их на искусство. Кант — на духовное созерцание. Истинный художник, скажет позже Веймарский Громовержец, не задумывается о воздействии своего творения на мир. Он творит точно так же, как и природа, когда она создает льва или колибри.

В учении Спинозы можно найти зародыш шеллинговского тождества объективного и субъективного; кантовского благоговения перед природой; бергсоновской интуиции; толандовской субстанции как причины самой себя; гегелевского представления о мышлении и свободе, как постигнутой необходимости; фейербаховского антропологизма, истолковывающего человека как часть бытия. Не удивительно, что Шопенгауэр называл выходцев из Тюбингена неоспинозистами, а один из этих выходцев в «Лекциях по истории философии» согласился: «Быть спинозистом, это — существенное начало всякого философствования».

Человековедение Спинозы лишено следов утопизма и регламентации. Его первое требование — брать людей такими, какими они являются в действительности, со всеми их пороками и недостатками, эгоизмом и стремлением к самосохранению. Только изучив человеческие качества и слабости, то есть аффекты, только поняв их причину, можно научиться воздействовать на них. Мы не в состоянии полностью освободиться от аффектов, глубоко заложенных в нашей природе, но в состоянии познать их, равно как и их причины, тем самым мы можем уменьшить связанные с этим страдания. Естественно, первейшая цель человека — подчинить волю разуму, то есть стать свободным: ведь человеческое бессилие в укрощении аффектов и есть рабство; «самое полезное в жизни — совершенствовать свое познание или разум, и в этом одном состоит высшее счастье или блаженство человека».

Познав на собственном горьком опыте ущемление прав и свобод, Спиноза с присущей ему чистотой и честностью защищал правовое демократическое государство, доказывая, что его сила заключается именно в свободе реализации человеческих

потенций. Поборник экуменизма, он отстаивал свободу совести и право каждого на личного, персонального Бога.

Это был, что называется, цельный характер; порукой чистоте его убеждений была его собственная чистая личность; не нуждаясь ни в одобрении, ни в ободрении, он бесстрашно шел навстречу всем напастям извне, ибо был уверен в том, что своей деятельностью он двинет вперед развитие своего века.

Человек, привыкший говорить то, что думает, мыслитель, натерпевшийся от религиозной нетерпимости, Спиноза выше других этических добродетелей ставит свободу совести и личное начало. Центральной фигурой этики Спинозы является человек, руководствующийся собственным разумом, искатель истины, какой бы она ни была.

Можно ли выдумать большее зло для государства, чем то, что честных людей отправляют, как злодеев, в изгнание потому, что они несходно думают и не умеют притворяться?

Как видим, ни монизм, ни детерминизм, ни божественная необходимость не закрыли великому мыслителю пути к свободе разума и пониманию всех трудностей достижения истины. Ибо пути к достижению идеала и истины трудны: прекрасное так же трудно, как и редко…

Немного о философии и теологии Баруха Спинозы. Вся европейская философия, говорил Хосе Ортега-и-Гассет, является идеализмом, если не принимать во внимание два исключения: Спинозу, который не был европейцем, и материализм, который не был философией. Сказано с ортегианским блеском, но это тот редкий случай, когда даже Ортега ошибается, ибо высшая форма мистики, идеализма, религии — это и есть Барух Спиноза.

Философия Спинозы теологична хотя бы потому, что всецело построена на любви. Ибо вне любви нет ни душевных движений, ни гармонии мысли и объекта. Но любовь «к вещи преходящей» несовершенна, сковывает дух, вызывает грусть и печаль, парализует волю и активность людей. Лишь любовь «к вещи вечной и бесконечной» окрыляет дух человеческий, побуждает к действию и совершенству. Такой вот «материализм» и «атеизм»…

Высшая любовь — разумна, интеллектуальна, это вечный и неотвратимый зов к постижению истинного счастья и высшего блага.

Чтобы правильно понять это, нужно заметить, что о добре и зле можно говорить только относительно, так что одну и ту же вещь можно назвать хорошей и дурной в различных отношениях и таким же образом можно говорить о совершенном и несовершенном. Ибо никакая вещь, рассматриваемая в своей природе, не будет названа совершенной или несовершенной,

особенно после того, как мы поймем, что все совершающееся совершается согласно вечному порядку и согласно определенным законам природы… Всё, что может быть средством к достижению этого, называется истинным благом; высшее же благо — это достижение того, чтобы вместе с другими индивидуумами, если это возможно, обладать такой природой.

Колоссальное историческое значение «Теолого-политического трактата» — в иллюстрации той мысли, что Библия вовсе и не стремится научить человека истине, что ее задача — только нравственная: научить человека жить в добре…

Наши исписали горы книг, дабы доказать атеизм человека, буквально опьяненного идеей Бога, одного из самых неистовых богоискателей, создателей экуменической религии будущего. Спиноза был не только слишком привлекательной личностью, но и слишком великим мыслителем — даже хамы и мракобесы хотели видеть его *своим*, но поскольку он несовместим с теми и другими, пришлось сделать его таковым, бессовестно извратив его философию и теологию.

В чем суть теологии Спинозы и смысл его богоискательства? В большинстве религий, включая иудаизм и христианство, Бог, первопричина мира и первоначальный толчок, находится вне мира, над ним — как трансцендентальное или имманентное существо, «превосходящее человеческое понимание». Спиноза отказывался ставить Бога вне мира, он видит первопричину и первотолчок внутри самой природы, в отличие от схоластов, считая возможной существование причины самого себя, мир — не только самосуществующим, но и самопричинным:

«Под управлением Бога… я понимаю известный незыблемый и неизменный порядок природы, или сцепление… естественных вещей… Всеобщие законы природы, по которым всё совершается и определяется, суть только вечные решения Бога.

Следовательно, говорим ли мы, что всё происходит по законам природы или что всё устраивается по решению или управлению Божьему, — мы говорим одно и то же».

Подчеркивая, что речь идет не о пантеизме, отождествлении Бога и природы, Спиноза пояснял:

«…Я разумею под природой не одну материю и ее состояние, но, кроме материи, и иное бесконечное.

Если некоторые читатели полагают, что «Богословско-политический трактат» исходит из мысли о тождестве Бога и природы (причем под природой подразумевается какая-то масса или вещественная материя), то они совершенно заблуждаются».

Бог Спинозы — это одухотворенность материи, ее внутренние законы, имманентная причина ее движения и многообразия, ее

божественное могущество и разум.

Если бы в природе случилось что-нибудь такое, что противоречило бы ее всеобщим законам, то это также противоречило бы и разуму и природе Божественной; или если бы кто утверждал, что Бог делает что-нибудь вопреки законам природы, тот вынужден был бы в то же время утверждать, что Бог делает вопреки своей природе. Нелепее этого ничего нет. Это же самое легко можно было бы показать из того, что могущество природы действительно есть само Божественное могущество и сила, Божественное же могущество есть самая что ни на есть (ipsissima) сущность Бога.

Вот мнение об «атеизме» Спинозы других мыслителей. Гегель считал, что единая субстанция Спинозы — это философски загримированный бог Яхве, а спинозизм в целом — философски перевоплощенный иудейский монотеизм. Шлейермахер видел в учении Спинозы «святую невинность и глубокое смирение», искру «святого духа». Г. Льюис усмотрел в спинозизме «религию духа и религию человечества», а С. Дунин-Борковский, называя Спинозу великим собирателем иудаизма, писал: «Нет ни одного критического толкования в «Богословско-политическом трактате», которое не было бы внушено тем или другим из старых учителей Талмуда или одним из его экзегетов».

Такие вот «пантеизм», «атеизм»…

Излишек рационализма подвел Спинозу лишь в одном: обвиняя господствующую религию в подавлении человеческой свободы, утверждая, что цель религиозных обрядов в том, «чтобы люди ничего не делали по собственному решению», Спиноза сам лишает природу степеней свободы, превращает детерминизм и внутреннюю необходимость в «механистический фатализм»: в природе всё предопределено Божественной необходимостью, она всегда «сохраняет законы и правила, содержащие в себе вечную необходимость и истину», мир абсолютно упорядочен, и свобода — это непринужденная необходимость: «Абсурдным и противным разуму кажется мне утверждение о том, что *необходимое* и *свободное* суть противоположности».

Спиноза многократно отвергал обвинения в атеизме, подчеркивая, что вся его философия не подрывает, а, наоборот, укрепляет «истинную религию».

Ведь атеисты обыкновенно отличаются тем, что превыше всякой меры ищут почестей и богатств, каковые я презирал, как это известно всем, кто меня знает.

Между религией и суеверием я признаю главным образом то различие, что суеверие имеет своей основой невежество, а религия — мудрость».

В теологии Спиноза встал на путь двух истин — веры и разума. Цель философии — истина, цель религии — благочестие. В отличие от Отцов Церкви, он отказался от мистификации Писания, лишив его эзотеризма и тайного смысла, доступного только посвященным. Библия содержит не возвышенные умозрения, но вещи самые простые и общедоступные. В рационализации святых книг он пошел дальше, чем требует мудрость, а именно снизился до анализа противоречий, несообразностей, повторов, пропусков, разночтений в текстах разных книг Ветхого Завета.

В родословной Спинозы религиозный иудаизм уживался с картезианством, генетическая связь с которым повсеместно просвечивает то в виде высшего блага служения Богу, то в виде закона абсолютной необходимости. Иудаизмом пропитаны его гуманизм, этика, вера в массу. Хотя Спиноза и ниспровергал Декарта с его противоречивым дуализмом, как заметил Гейне, великий гений образуется при пособии другого гения не столько путем ассимиляции, сколько путем трения. Алмаз полирует алмаз. Философия Декарта не произвела философию Спинозы, но содействовала ее возникновению. Будучи учеником Декарта, скажет Гёте, он с помощью математической и раввинской культуры поднялся до вершин мышления.

Система Спинозы есть объективация картезианской системы в форме абсолютной истины. Простая идея идеализма Спинозы заключается в следующем: всё, что есть истина, есть исключительно единая субстанция, атрибуты которой суть мышление и протяжение или природа; только это абсолютное единство есть действительность, только оно есть Бог.

Впрочем, влияние Декарта и Бэкона на духовное становление Спинозы сильно преувеличено. Уже в первом своем письме к Ольденбургу 29-летний еретик, формулируя свою философскую программу, открещивается от них. Значительно большее влияние оказывали на него идеи Маймонида и других средневековых еврейских мыслителей, а также оригинальные тексты Ветхого Завета. В «Кратком трактате о Боге» витает дух Д. Бруно, а в богостроительстве — Дакосты.

Один из горячих последователей экуменической религии Баруха Спинозы, понявший, что этот человек всегда был средоточием святого духа, писал:

Не тот религиозен, кто верит в Св. Писание, а тот, кому Св. Писание не нужно, который мог бы сам создать Св. Писание. Из всего того, что я ценю и ищу в религии, мало что находится в Св. Писании.

Спиноза и был тем, кто сам писал свое Святое Писание, и

хотя Шестов боролся с ним, как с разрушителем откровения, он любил его как человека и — подсознательно — как богостроителя.

И еще обман: «Бог Спинозы и есть мир». Вот подлинный текст Спинозы: «Бог не есть мир и мир не есть Бог». Всё в мире предопределено решениями и велениями Бога. Или ничего не существует, или существует также и существо бесконечное.

Это позже, как все истые последователи, Гердер придаст мистицизму Спинозы вид пантеизма, упразднив внемирового Бога и слив его с миром: Бог и мир суть единое в мировом процессе. Но это для Гердера Бог — Деятельное Единое: «не во всех вещах, а посредством всех вещей».

Лихтенберг и немецкие романтики впервые в полную меру оценили богоискательство и богостроительство Спинозы, основополагающий его вклад в самую великую плюралистическую и универсальную религию, создание которой продолжается и сегодня. Если до Б. Спинозы мистика была жаждой Бога, то после него формулой религии стала двойная потребность ума и души — «жажда познания и Бога». Способ мышления Баруха Спинозы, писал Гёте, «сделал меня его страстным учеником, его самым решительным почитателем». Свидетельствует Г. Гейне:

«При чтении Спинозы нас охватывает то же чувство, что и при созерцании великой природы в ее живейшем покое. Лес восходящих до неба мыслей, цветущие вершины которых волнуются в движении, между тем как непоколебимые стволы деревьев коренятся в вечной земле. Какое-то дуновение проносится в творениях Спинозы… Как бы веяние грядущего обвевает нас».

Это была подлинная революция в мистике, ее плюрализация знанием, отвержение обветшалых атрибутов и максимальная устремленность к вожделенному абсолюту — разве что без иконы и топора.

В речи по поводу двухсотлетней годовщины смерти величайшего из богостроителей Эрнест Ренан говорил: «Спиноза не подрывал религии, а учреждал «естественную религию», не нуждающуюся ни в чудесах, ни в догматах, ни в молитвах. Он был предшественником либеральных теологов наших дней, показывающих, что религию во всем ее блеске можно сохранить и без сверхъестественного.

Владимир Соловьев, полемизируя с Александром Введенским, тоже доказывал, что нет пантеизма — есть «религия абсолюта»; он и сам был близок к экуменической религии, свободной от суеверия, фанатизма, примитивизма и легко

гармонирующей с наукой.

В полную меру сущность «светской религии» Спинозы была раскрыта Карлом Гебхардтом и затем Марсиалем Геру, увидевших в великом космополите выразителя двух фундаментальных черт западного человека — жажды познания и любви к свободе, выражавших двойную потребность ума и сердца. Мистика и рационализация — не парадокс, а сущность плюралистического мировидения, в котором наука существует не вместо веры, а наряду с ней — как рациональная вера. Символично, что Эйнштейн тоже видел в Спинозе творца «космической религиозности», призванной заменить «моральную религию», подобно тому, как последняя в свое время заменила «религию страха». «Космическая религиозность», отвергая сверхъестественного Бога-Отца, Бога-Сына и Бога-Святого Духа и признавая естественность рациональной компоненты мира, удовлетворяет религиозное чувство без «темных учений», чудес и всех иных атрибутов низших форм религии, берущих свое начало от тотемизма. Это — мистика без тайны, вера без суеверия, благодать без Всеблагого. Космическая религия космической эпохи.

Барух Спиноза никогда не прекращал напряженно размышлять, каким образом вещи начали существовать и в какого рода зависимости находятся они от первопричины.

Бог — единственная свободная причина.

Бог действует единственно по законам своей природы и без чьего-либо принуждения.

Хотя это находится в известном противоречии с тем, что Бог суть имманентная причина всех вещей, а не действующая извне сила, здесь более важно подчеркнуть отказ от персонификации Бога, от его образного представления.

Разобщив природу и Бога, Спиноза исходил из того, что мир не исчерпывается ими и искал места человеческому. Человеческий феномен у Спинозы есть постижение божественного начала в человеке, прорыв сквозь унылое тупое бытие, отрыв от природы и, следовательно, дух. Поэтому даже в знаменитом «усмирении страстей посредством их анализа» нет ничего языческого или материалистического — так же, как и в мотиве «самоотречения» Спинозы.

Не будучи в состоянии объяснить, каким образом материальные мозговые процессы производят нематериальные душевные, Спиноза поступал достойно своей логике: душа и тело — это одна и та же вещь, выступающая то под атрибутом мышления, то под атрибутом притяжения. (Не первое ли выражение дуализма частицы и волны?)

(Это сегодня мы знаем, что душа и тело не разное, как считал Платон, и не одно, как думал Спиноза, — а бесконечное множество состояний. И удивляемся, как этого не понимал тот, для кого вечность была заключена в каждом мгновении жизни.)

Куда важней, чем придуманный за него пантеизм, мысль Спинозы о том, что не следует злоупотреблять природой, обращать ее в свою веру. Спиноза понял это до Канта и, может быть, глубже него. В сущности, это неявное предостережение от рационализации, материализации и догматизации, и не только вовне себя — в себе тоже…

Попытка Спинозы построить универсальную систему, обходящуюся без сверхприродных санкций, оказалась особенно привлекательной для людей науки, например Эйнштейна, а также таких поэтов, как поэтов Гёте и Вордсворт, искавших единения с природой.

В заключение — несколько афоризмов Баруха Спинозы, полезных для понимания его духовных исканий:

Вещь не перестает быть истинной оттого, что она не признана многими.

В желании выражается сущность человека.

Всё прекрасное так же трудно, как и редко.

Всякая любовь, имеющая причиной не свободу духа, а что-либо иное, легко переходит в ненависть.

Если вы хотите, чтобы жизнь улыбалась вам, подарите ей сначала свое хорошее настроение.

Незнание — не довод. Невежество — не аргумент.

Ссылка на авторитет — не довод.

Понимание — начало согласия.

Опыт слишком часто доказывает нам то, что люди ни над чем так мало не властны, как над языком своим.

Ревность есть забота о том, чтобы одному наслаждаться достигнутым и удержать его.

Человеку, который стыдится, присуще желание жить честно.

Порядок и связь идей те же, что порядок и связь вещей.

Дух вечен, так как он воспринимает вещи в форме вечности.

Человек свободный ни о чем так мало не думает, как о смерти, и его мудрость состоит в размышлении не о смерти, а о жизни.

Всякое определение есть ограничение.

Бог дал нам ограниченный разум и неограниченную волю, однако так, что мы не знаем, ради какой цели он нас создал.

Души побеждаются не оружием, а любовью и великодушием.

Никто не бывает так склонен к зависти, как люди самоуниженные.

Страх возникает вследствие бессилия духа.

Мы деятельны, лишь поскольку мы познаем.

Для человека нет ничего полезнее человека.

Лучше беседовать с человеком о его свободе, чем о его рабстве.

Тот, кто хочет все регулировать законами, тот скорее возбудит пороки, нежели исправит их…

Не плакать, не смеяться, не ненавидеть, а понимать!

Смотри на всё с точки зрения вечности.

Истинное счастье и блаженство человека состоит только в мудрости и познании истины.

Счастье — не награда за добродетель, а сама добродетель; не потому мы наслаждаемся счастьем, что обуздали свои страсти, а наоборот, наслаждение счастьем делает нас способными обуздать их.

Блаженство — не награда за добродетель, но сама добродетель.

Крайняя гордость или крайнее унижение есть крайнее незнание самого себя.

Генри Кавендиш (1731–1810)

Налицо руки мастера, руководимые гениальной головой.

Фольклор о Г. Кавендише

Всё определяется мерой, числом и весом.

Г. Кавендиш

На свете существует немало способов увидеть по-иному самое простое и очевидное.

Д. Браун

Генри Кавендиш — выдающийся английский физик и химик, ставший редким примером непризнанного и эксцентричного гения, который никогда не стремился к известности и признанию сделанных им открытий, крайне редко публиковал результаты своих выдающихся работ и поэтому многие из его научных достижений носят имена других людей. Хотя Кавендиш предвосхитил многие изобретения XIX века в области физики газов и электричества, большая часть его работ не была издана и оставалась достоянием семейного архива в Девоншире и затем Кембриджской библиотеки, где хранились двадцать пачек неразобранных рукописей Генри Кавендиша. Его архив мог таить самые неожиданные откровения, пока молодой Джеймс Кларк Максвелл, пораженный и плененный изобретательностью Генри Кавендиша, не опубликовал его избранные труды почти через 70 лет после смерти последнего (1879).

После того как Вильям Томсон и Герман Гельмгольц — два крупнейших европейских авторитета в физике той поры — не смогли принять предложение переехать в Кембридж, на пост директора созданной лаборатории был приглашен сорокалетний, но уже достаточно знаменитый, автор «непонятной» теории электромагнитного поля. Джеймс Клерк Максвелл стал первым кавендишевским профессором. И через два года он принялся за неопубликованное наследие Генри Кавендиша, добровольно сделавшись текстологом, редактором и даже переписчиком чужих неразборчивых рукописей.

Максвелл повторил часть опытов, заново провел расчеты и в результате появилась книга «Электрические исследования достопочтенного Генри Кавендиша».

Тем не менее большинство научных работ Кавендиша не публиковалось вплоть до 1921 года[64]. И поныне несколько ящиков, заполненных его рукописями и приборами, назначение которых не всегда поддается определению, остаются неразобранными.

Хотя, выражаясь языком Фридриха Ницше, «Случай Кавендиш» сегодня кажется верхом неординарности и эксцентричности, он вполне вписывается в менталитет своего времени, когда наука еще не считалась ни «производительной силой», ни «дойной коровой».

XVIII век дал нам целую плеяду выдающихся ученых, открытия которых далеко опережали их время. Современниками Генри Кавендиша были Роджер Боскович, Бенджамин Франклин, Джозеф Пристли, граф Сен-Жермен и граф Румфорд. В конце XVIII века Бенджамин Франклин писал Джозефу Пристли:

«Становится просто не по себе, когда представляешь, какими силами будет владеть человек через тысячу лет. Он научится лишать силы притяжения крупные массы материи, что придаст им абсолютную легкость и позволит перемещать их без малейшего усилия. В сельском хозяйстве затраты труда намного уменьшатся, а урожаи возрастут. Все наши болезни, включая и старение, будут побеждены. А время жизни человеческой можно будет продлить неограниченно, даже за те пределы, которые известны нам из Библии».

Английский математик Кейли приблизительно тогда же заявил, что вскоре будет изобретен двигатель, достаточно мощный для того, чтобы поднять в воздух объект тяжелее воздуха, и уже в 1800 году разработал проект самолета. Ученые предложили концепцию искусственного спутника, который, будучи запущен из гигантской пушки, кружил бы вокруг нашей планеты. А еще раньше Роджер Боскович опубликовал трактат, в котором упоминалось не только о теории относительности, но и о таких областях знания, о которых науке почти ничего не известно и по сей день — например, о путешествиях во времени или антигравитации (1736).

Генри Кавендиш родился 10 октября 1731 года в Ницце в богатой семье лорда Чарльза Кавендиша, герцога Девонширского, и леди Анн Грей (Кавендиш — родовое имя герцогов Девонширских).

Его мать, не отличавшаяся хорошим здоровьем, умерла после рождения второго сына, когда Генри было около 2 лет.

Свободный от соблазнов этого мира и необходимости «делать карьеру», замкнутый и робкий, мальчик с самого нежного возраста всецело отдался изучению природы вещей: физика и химия стали его пожизненной страстью, которой он отдал почти сорок лет одинокой и всецело сосредоточенной на науке жизни. Поскольку природа наделила его гениальным умом, он принес старому роду Кавендишей неувядаемую славу, пришедшую однако только в XX веке.

Молодой сэр Генри унаследовал не только интересы отца[65]. Он рано заинтересовался модной тогда темой электричества, как и отец, почти не заботясь о признании своих достижений. Кстати, известный американский просветитель, государственный деятель и естествоиспытатель Бенджамин Франклин писал об отце Кавендиша Чарльзе: «Хотелось бы, чтобы такой уважаемый ученый больше сообщал миру о множестве проводимых им с большой тщательностью экспериментов».

…Конюшни отца послужили Генри первым пристанищем для опасных экспериментов с электричеством. Но потом он превратил в лабораторию большую часть громадного родительского дома. Лишенный прав на отцовское богатство, он вдруг получил огромное состояние от своего дяди. Однако ни мотом, ни дельцом не стал. Ему было тогда уже за сорок, образ жизни и привычки его давно сформировались, а менять их он не умел. Изменился только бюджет его физической лаборатории в старом герцогском доме. Теперь он мог позволить себе самые дорогостоящие опыты. И его занятия наукой сделались еще углубленней. В похвальном слове Кавендишу французский физик Жан Батист Био сказал так: «Он был самым богатым из ученых и, вероятно, самым ученым из богачей».

Став миллионером, Генри вел жизнь отшельника, с наслаждением предаваясь научным исследованиям. После учебы в Кембриджском университете (1749–1753 гг.), курса которого он так и не закончил (высказывалось предположение, что это обстоятельство было связано с болезненной застенчивостью Генри и его паническим страхом перед экзаменами), Кавендиш-младший занялся экспериментами в области химии и физики газов, став одним из создателей этой области знания. Каждый день, включая и воскресенья, он проводил за работой. Блестящий экспериментатор, Кавендиш отличался высокой аккуратностью и тщательностью работы, постоянно занося в лабораторный журнал-дневник наблюдения и результаты опытов. Многие его статьи лежали в законченном виде более 10 лет и перепроверялись, прежде чем он решал послать их в печать.

Доходы от полученного состояния он почти целиком тратил

на проведение экспериментальных работ и покупку книг. Кавендиш жил в Клапхэм Коммон на улице, сегодня носящей его имя. Именно здесь он оснастил свою лабораторию, собрав лучшие приборы и инструменты того времени. На протяжении без малого 40 лет Генри Кавендиш вел жизнь, подробности которой по сей день почти неизвестны.

Исследования Кавендиша по химии и физике газов тематически совпадали с работами многих других ученых того времени: Лавуазье, Уатта, Пристли. В своих работах он руководствовался традициями английского эмпиризма, в особенности воззрениями Бэкона и Локка. Кавендиш видел свою задачу в том, чтобы на основании экспериментального исследования природных явлений познавать их законы.

Первой выдающейся работой Генри Кавендиша стало открытие водорода («искусственного» или «горючего», по его словам, воздуха, принятого им за флогистон) (1766). Изучая взаимодействие железа, цинка и олова с разбавленной серной и соляной кислотами, Г. Кавендиш наблюдал выделение «горючего воздуха» (водорода). Хотя он не был первым, кто получил этот газ, именно ему принадлежит заслуга описания водорода как индивидуального вещества со своеобразными свойствами. Он получал водород действием разбавленных кислот на указанные металлы и установил, что во всех случаях образуется один и тот же газ.

Особый интерес Кавендиша вызвали легкость водорода, его большая горючесть и высокая реакционная способность. Кавендиш обнаружил, что «горючий воздух» не пригоден для дыхания, а при смешивании с обыкновенным воздухом взрывается. Впрочем, Кавендиш так и не понял, что «горючий воздух» — самостоятельный химический элемент, это открытие сделал А. Лавуазье 11 лет спустя.

При изучении этих свойств Кавендиш окончательно уверовал в то, что ему наконец-то удалось получить в свободном состоянии неуловимый флогистон. Действительно, этот газ на первый взгляд имел две характерные особенности флогистона. Большая горючесть газа указывала на высокое содержание в нем флогистона, а способность восстанавливать оксиды металлов без образования остатка была свойством, присущим, как считалось, только флогистону. Кавендиш нашел, что плотность нового газа (по отношению к воздуху) равна 0,09.

Даже после открытий Лавуазье Кавендиш не изменил своим представлениям о флогистоне, отдавая им предпочтение перед новыми веяниями в науке. «Но так как общепринятый принцип флогистона так же хорошо объясняет явления, как и теория

Лавуазье, то я придерживался первого», — писал он.

Позже Кавендиш выделил углекислый газ («связанный воздух»), а также определил плотность кислорода, водорода и двуокиси углерода, тем самым введя в науку важнейшую их характеристику. В 1772 году Кавендиш открыл еще один газ — азот и подробно изучил его свойства. Как и прежде, он не опубликовал свои результаты, сообщив о них лишь своему другу Д. Пристли, поэтому первооткрывателем азота считается другой английский химик Даниэль Резерфорд (1749–1819), который первым сообщил об этом в печати.

Но именно Генри Кавендиш определил основной состав воздуха как смеси азота и кислорода. Он также определил (1781), что в воздухе по объему содержится 20,84 % кислорода — число, очень близкое к современным измерениям (20,95 %).

Проведя множество анализов воздуха, Г. Кавендиш опроверг господствовавшее представление о том, что состав воздуха в разных местах различен. В течение 60 дней он брал пробы воздуха при разных условиях погоды и в разных местах и, проведя около 400 анализов, установил, что состав воздуха — соотношение в нем кислорода и азота — всюду одинаков.

Он определил растворимость газов в воде, а также доказал идентичность углекислого газа, полученного из мрамора, и его же в составе воздуха, определил предельную концентрацию углекислого газа, при которой еще возможно горение. Кавендиш доказал, что известковые отложения в трубах могут быть вызваны растворенным в воде углекислым газом, впервые исследовал свойства «жесткой» воды и указал способ ее умягчения, добавляя известь (гидроксид кальция).

Сжиганием водорода в электрической искре Г. Кавендиш получил воду и определил соотношение объемных частей водорода с кислородом (примерно 2:1) (1784). Впрочем, он так и не сделал из этого вывода, что вода — сложное химическое вещество. Позже к этому выводу пришел А. Лавуазье, а спустя два десятилетия Ж. Л. Гей-Люссак, проведя многочисленные количественные исследования объемных отношений исходных веществ при образовании воды, обобщил полученные результаты в виде закона простых объемных отношений реагирующих газов. Этот закон сыграл значительную роль в разработке атомно-молекулярного учения.

Знаменитый опыт Кавендиша, в котором были обнаружены (но не идентифицированы) благородные газы, выполнен остроумно и просто: через смесь атмосферного воздуха и кислорода, находящуюся в тонкой стеклянной трубке, в присутствии едкого калия, по ртутным контактам пропускали

электрический ток до тех пор, пока после образования азотной кислоты, взаимодействующей с едким калием, и удаления избытка кислорода получается незначительный остаток (1/125 часть), ни с чем уже больше не реагировавшая. Это открытие было надолго забыто, и о нем вспомнили лишь в конце XIX века, когда внимательное изучение лабораторного журнала Кавендиша и дополнительные эксперименты помогли У. Рамзаю и Дж. Рэлею спустя столетие (!) открыть благородный газ аргон (1894). (Оригинальный текст самого Кавендиша звучал так: «Если в нашей атмосфере содержится часть флогистированного воздуха, которая отличается от всего остального и не может быть превращена в азотную кислоту, то мы с уверенностью можем сказать, что она не больше 1/125 части его».)

Разделяя атомно-корпускулярные представления о строении материи, Генри Кавендиш видел свою задачу в том, чтобы на основании экспериментального исследования природных явлений познавать их законы. Кавендиш содействовал становлению химии как науки, подчеркивая необходимость количественных исследований в девизе: «Все определяется мерой, числом и весом». Тем самым он способствовал применению количественных методов исследований в химии.

Не вникая в детали физических и химических опытов Кавендиша, приведу главные его результаты, на многие десятилетия, а иногда и столетие, упредившие развитие экспериментальной науки:

— за 200 лет до Альберта Эйнштейна рассчитал отклонения световых лучей, обусловленные массой Солнца, и эти расчеты почти совпадали с эйнштейновскими;

— за 12–14 лет до Ш. Кулона в результате экспериментов с помощью сферического конденсатора открыл закон, согласно которому сила электрического взаимодействия обратно пропорциональна квадрату расстояния между зарядами (1767);

— за 65 лет до Фарадея открыл влияние среды на течение электрических процессов и экспериментально определил численную величину, характеризующую это влияние: диэлектрическую постоянную. Так, задолго до Фарадея, он пришел к отрицанию actio in distans — «действия на расстоянии» — действия через пустоту.

— исследовал зависимость проводимости водных растворов соли от ее концентрации и температуры, впервые четко определил понятие электрической емкости, обнаружил влияние среды на емкость конденсаторов (1771);

— существенно усовершенствовал крутильные весы Джона Митчелла и с их помощью измерил силу притяжения двух сфер,

тем самым подтвердив закон всемирного тяготения[66]; кроме того, получил данные, позволившие позже определить гравитационную постоянную (6.673. 10–11)[67], вычислил массу и среднюю плотность Земли (5,48 г/см3) (1798)[68]. Вывод Кавендиша о том, что средняя плотность планеты больше поверхностной (около 2 г/см3), подтвердил, что в ее глубинах сосредоточены тяжелые вещества. Значения всех полученных Кавендишем величин мало отличаются от результатов современных экспериментов);

— провел измерения характеристик магнитного поля Земли, изучил магнитные свойства тел и другие проблемы в области магнетизма, разработал обширную программу исследований в области магнетизма (1782–1809);

— измеряя температуру замерзания ртути, впервые сформулировал понятие теплоемкости, а также определил удельные теплоемкости различных веществ и теплоты фазовых переходов;

— при пропускании искрового разряда через смесь увлажненного кислорода и азота Кавендиш получил оксиды азота, которые при поглощении водой дают азотную кислоту, а при взаимодействии с раствором щелочи — соли азотной кислоты; таким образом, впервые был осуществлен синтез азотной кислоты из воздуха.

— изобрел эвдиометр[69] — прибор для анализа газовых смесей, содержащих горючие вещества; с его помощью измерял, в частности, количество кислорода по реакции соединения его с другими веществами — оксидом азота или водорода;

— при изучении продуктов ферментации (химической реакции, при которой сложные органические соединения раскалываются в простые вещества) выяснил, что полученный при ферментации сахара газ является диоксидом углерода;

— создал и практически использовал осушители газов;

— первая работа Кавендиша была посвящена свойствам металлического мышьяка и его оксидов, но не была опубликована и стала известна лишь после его смерти; последняя работа Кавендиша была посвящена исследованию астрономических инструментов;

— Кавендиш сыграл значительную роль в развитии методов количественного химического анализа, в частности, описал метод определения крепости серной кислоты, развитый позже Рихтером в учении об эквивалентности кислот и приведший к закону кратных отношений Дальтона;

— Кавендиш много путешествовал по Англии с целью изучения геологических и минеральных особенностей различных

районов;

— предвосхитил многие изобретения XIX века в области электричества, в частности, ввел в науку понятие электрического потенциала и предсказал до Г. Ома основной закон электрической цепи (1827). Эти результаты Кавендиша опубликованы также лишь спустя столетие после их получения.

В 1775 году Кавендиш пригласил к себе в лабораторию нескольких известных ученых для демонстрации сконструированного им искусственного электрического ската, состоящего из 49 лейденских банок. С его помощью ученый получал электрический разряд в воде. Каждый из присутствующих имел возможность ощутить электрический разряд, идентичный тому, каким настоящий скат парализует свои жертвы. Кавендиш исследовал зависимость силы разряда от солености воды и провел ряд опытов с живым скатом, изучив его разряды в морской, пресной воде и на воздухе. Все эти эксперименты позволили Генри Кавендишу впервые нарисовать силовые линии электрического поля и сконструировать первую батарею (до создания батареи Вольты).

По завершении указанных демонстраций Кавендиш, опередивший своих современников Гальвани и Вольту, торжественно объявил приглашенным, что эта, продемонстрированная им, новая сила когда-нибудь революционизирует весь мир. Я утверждаю, что именно начиная с безвестных опытов Кавендиша с электрическим током, физика впервые заявила о себе как реально ощутимая сила человеческой цивилизации.

Всё это было сделано ученым, несмотря на весьма скромные, с точки зрения современной науки, приборные возможности его лаборатории и без какой-либо теории: единственными его опорами в этом отношении были неправильные представления о существовании флогистона и средневековая алхимия, языком и символами которой Кавендиш хорошо владел. Мы видим, что уникальная сосредоточенность на объектах исследования в сочетании с жаждой познания и глубиной ума позволяют получить парадигмальные результаты даже в отсутствии теории или правильной теоретической интерпретации фактов.

Только крупные ученые способны в полной мере определить значимость и важность для науки перечисленных работ Генри Кавендиша, повторение которых потребовало бы огромных совокупных усилий многих ученых, работавших в разных странах. Это лишь подтверждает известную истину, что в науке результаты одного человека зачастую превышают достижения больших исследовательских коллективов.

Возможно, именно понимание значимости его исследований позволило коллегам принять в Королевскую академию наук (Лондонское королевское общество) 29-летнего молодого человека, почти не имевшего публикаций и без ученой степени. В 1802 году он был избран также и в Парижскую академию наук.

Не имея присущих людям безграничных потребностей, страстей и привязанностей, Г. Кавендиш огромные суммы денег тратил на благотворительность. Например, он выписал своему библиотекарю чек на 10 тысяч фунтов — сумму по тем временам громаднейшую, — узнав, что тот оказался в трудной финансовой ситуации. Его пожертвования были столь велики, что даже возникла легенда, будто бы он обладал «неразменным рублем» — алхимическим золотом.

За Кавендишем замечено большое количество странностей: он не только редко публиковался, но не любил бытового общения. Он был воплощенной сосредоточенностью, став в глазах современников неисправимым чудаком. Но это же сделало его исследователем мирового масштаба…

Выдающийся английский физик и химик Дэви писал о Кавендише, что его основной страстью было бескорыстное служение истине и что известность и слава отпугивали ученого.

Даже если многочисленные притчи о нем являются возникшими позже легендами, имеет смысл привести некоторые из них для более сочной характеристики неординарной личности этого человека.

Поговорить с ним было совершенно невозможно: на вопросы он, как правило, не отвечал и немедленно ретировался. Если с ним заговаривал на улице незнакомец, то он тут же подзывал кэб и немедленно возвращался домой.

С домашними и прислугой Кавендиш объяснялся исключительно знаками, раз и навсегда выработанными, дабы не терять напрасно времени и слов. Беседовал только с коллегами по науке.

С управителем своего дома отшельник и молчальник предпочитал объясняться посредством коротких записок. Сохранился один из такого рода меморандумов, обращенный к мажордому: «Я пригласил на обед нескольких джентльменов и хотел бы, чтобы каждому из них была подана баранья отбивная. А поскольку я не знаю, сколько отбивных получается из барана, попрошу Вас самого разобраться с этим вопросом». По слухам, у него было несколько друзей, но никакой информации о них не сохранилось.

В течение всей своей жизни он выходил на прогулку в одно и то же время дня. Решив свести к нулю вероятность встречи с кем-

нибудь из знакомых лондонцев, Кавендиш усвоил обыкновение ходить только посередине мостовой. Уклоняться от лошадей было легче, чем от человеческого пустословия.

Кавендиш был абсолютно безразличен к окружающему миру и абсолютно далек от происходящих в нем событий — даже столь значительных, как Французская революция или наполеоновские войны.

Деньги его тоже мало интересовали. Когда банк предложил Кавендишу самые выгодные условия размещения капиталов, тот с негодованием отверг это предложение[70].

Трудно сказать, был ли он женоненавистником, но до конца жизни остался холостяком и вообще избегал представительниц слабого пола. Женская прислуга в доме Кавендиша не рисковала попадаться ему на глаза, страшась отказа от места.

Однажды, когда Кавендиш ужинал в клубе Королевского научного общества, в окне соседнего дома появилась красавица, рассматривавшая проезжающие экипажи. Присутствующие бросились к окнам, чтобы получше разглядеть красотку. Не зная причин ажиотажа и решив, что академики любуются полной луной, Кавендиш было к ним присоединился, но поняв свою ошибку, немедленно покинул клуб, выразив свое негодование по поводу произошедшего.

Тем не менее легенда сохранила пример смелости и благородства ученого, когда он, не задумываясь, бросился на защиту женщины, пытавшейся убежать от разъяренного быка. Он мгновенно оказался между женщиной и животным и сумел его отогнать. Затем, не ожидая благодарности, повернулся и, даже не раскланявшись, молча ушел.

Кавендиш был чрезвычайно стеснительным человеком и часто выглядел чудаком в глазах окружающих. Домашним Кавендиш не разрешал пользоваться внутренней лестницей, приказав пристроить к дому наружную и велел слугам пользоваться только ею. За нарушение приказа немедленно увольнял ослушников.

Говорят, что он мог определять силу тока по относительной силе удара, просто касаясь электрического провода рукой, то есть пользуясь собственным телом как гальванометром.

Будучи крайне замкнутым аутистом, Кавендиш вел жизнь, подробности которой по сей день почти неизвестны. Он носил фиолетовый, совершенно выцветший костюм, парик в стиле XVII века и прятал лицо. Раз в году в дом приглашали портного, шившего точно такой же костюм по вновь снятым меркам. Никаких вопросов о материале и фасоне нового платья не допускалось: костюм должен был быть копией прежнего с

необходимой поправкой на естественное изменение параметров хозяина. Очень выразительно говаривал о нем Дж. Дж. Томсон: «Он всегда делал то, что делал прежде».

Став членом Лондонского Королевского общества, Кавендиш волей случая оказался на обеде в академическом клубе. Обеды происходили по четвергам и начинались в 5 часов вечера. С того дня каждый четверг ровно в пять он приходил на обед, но лишь немногие из завсегдатаев клуба знали, как звучит его голос. За сорок лет его шляпа ни разу не переменила своего места на полке в клубном гардеробе.

На лето Кавендиш переезжал в свою виллу, где также была устроена лаборатория и астрономическая обсерватория. В деревню же он ездил на экипаже, оборудованном счетчиком собственной конструкции, напоминающим современные таксометры.

Г. Дэви писал о нем: «Голос его похож был на какой-то писк, обращение его было нервное. Он пугался чужих людей, и когда смущался, то ему трудно было говорить. Он одевался, как наши деды, был очень богат, но не пользовался своим богатством».

Необычность, непонятность и неординарность личности Кавендиша порой вызывали негативные оценки. Один из современников, некто Ловекрафт, выразился о нем так: «Его облик — это всего лишь маска. Скрывающееся под ней существо не является человеком».

Когда наследники ознакомились с оставленными Генри Кавендишем документами, оказалось, что ученый владел огромным количеством акций Английского банка — очень странно для человека, мало интересовавшегося деньгами и не заработавшего в жизни ни гроша, но в то же время щедро сорившего деньгами.

Незадолго до кончины сэр Генри вызвал слугу и объявил: «Слушай внимательно, что я тебе скажу. Я намерен в скором времени умереть. Когда это произойдет, поезжай к лорду Джорджу Кавендишу и сообщи ему о случившемся». Испуганный лакей пробормотал, что в таком случае не худо бы исповедоваться и причаститься. «Понятия не имею, что это такое, — отвечал Кавендиш. — Принеси-ка лучше лавандовой воды и больше здесь не появляйся, пока я не умру».

Умер Кавендиш в Лондоне 24 февраля 1810 года.

Завещание гения содержало категорическое требование наглухо замуровать склеп с его гробом сразу после похорон, не делая никаких надписей, указывающих на то, кто в этом склепе похоронен. Это требование было выполнено. Кавендиша

похоронили 12 марта 1810 года в соборе в Дерби. Ни осмотра тела, ни вскрытия трупа не производили. Ни одного достоверного портрета Кавендиша не сохранилось.

В 1869–1874 годах потомки Кавендиша в память о своем гениальном предке построили в Кембридже лабораторию, которая до сих пор носит его имя[71]. Лаборатория стала первым самостоятельным физическим институтом Британии. На церемонии открытия Кавендишской лаборатории, сыгравшей выдающуюся роль в становлении и развитии современной физики, герцог Девонширский вручил Максвеллу рукописи Кавендиша, хранившиеся в архиве семьи. Максвелл согласился их просмотреть. Уже первое знакомство с наследием Кавендиша поразило его. Он писал одному из друзей: «В своих рукописях он [Кавендиш] обнаруживает знакомство с законами параллельного и последовательного соединения проводников… Он провел весьма обширные исследования в области проводимости соляных растворов в трубах, которые можно уподобить проволокам из разных металлов. Создается впечатление, что он достоин еще больших почестей, так как превзошел Ома задолго до того, как были открыты постоянные токи. Его измерения емкости заставят нас попотеть в Кавендишской лаборатории, прежде чем мы достигнем точки, где он остановился…» Как мы уже знаем, Джеймс Кларк Максвелл предпринял первое издание рукописей сэра Генри Кавендиша. После Максвелла традиции лаборатории развивали не менее выдающиеся преемники — Джон Уильямс, Джон Уильям Рэлей, Джозеф Джон Томсон, Эрнест Резерфорд, Уильям Лоуренс Брэгг, Чарлз Вильсон, Джеймс Чедвик, Джордж Паджет Томсон, Невилл Франсис Мотт и др. Духовная иррадиация и память о Генри Кавендише всегда играли вдохновляющую роль в жизни этой знаменитой лаборатории. Именно поэтому в стенах Кавендишской лаборатории выросла большая плеяда выдающихся физиков, среди них — российский академик Петр Леонидович Капица.

Уильям Блейк (1757–1827)

Я живу только чудом.

У. Блейк

В одном мгновенье видеть вечность,
Огромный мир — в зерне песка,
В единой горсти — бесконечность
И небо — в чашечке цветка.

Ты замечаешь, что цветы льют запах драгоценный.
Но непонятно, как из центра столь малого кружка
Исходит столько аромата. Должно быть, мы забыли,
Что в этом центре — бесконечность, чьи тайные врата
Хранит невидимая стража бессменно день и ночь.

В этом очерке речь пойдет о гении поэзии, трагическом подвижнике-одиночке, возмечтавшем соединить рай с адом, о художнике, мистике, визионере, в видениях своих узревшем грядущее, о человеке, обладавшем уникальным даром метафорического постижения внутренней сути вещей. И вот этого величайшего из английских поэтов современники называли сумасшедшим, повторяя это даже после его смерти. В XIX веке была создана получившая широкое распространенная легенда о тридцатилетнем пребывании поэта в сумасшедшем доме, лондонском Бедламе, обязанная своим существованием даже не столько его визионерским видениям, сколько абсолютной неординарности, нонконформизму гения, на века упредившего свое время. По словам Ж. Батая, «во всей его жизни был лишь один смысл: он отдавал предпочтение видениям своего поэтического гения, а не прозаической реальности внешнего мира».

Пророческие видения Блейка порой действительно

находились на грани безумия, но в отличие от Джонатана Свифта, Эдгара По, Николауса Ленау, Фридриха Гёльдерлина, Фридриха Ницше и других гениев, сорвавшихся в эту же пропасть, его погружения в бездны бессознательного позволяли ему не только сохранить здравый ум, но увидеть невидимое — именно благодаря этому он и был поэтом от Бога. Всё тот же Ж. Батай говорил по этому поводу:

«Настоящий поэт чувствует себя ребенком в окружающем мире; он может, как Блейк или как ребенок, быть совершенно здравомыслящим, но ему нельзя доверить управление делами. Поэт вечно остается несовершеннолетним — отсюда — разрыв, проходящий между жизнью и творчеством Блейка. Блейк не был сумасшедшим, но всегда ходил по краю безумия».

У. Блейк был мистиком, чувствительным к голосам бытия, и различал сокрытое от других — потому его пророческие видения разрастались до огромных социально-философских полотен. Тюрьма, писал он, строится из камня законности, а бордель — из кирпичей религии. Человек невероятной интуиции, ясновидящий, пророк, он мыслил эпохами и мирами. То, что называли болезненными видениями Блейка, оказалось явью грядущего.

Вооружась этим обоюдоострым мечом — искусством Микеланджело и откровениями Сведенборга, — Блейк сразил дракона материального опыта и естественного разума и, сведя к минимуму пространство и время, отрицая существование памяти и чувства, попытался начертать свои произведения в божественном космосе. Для него всякое мгновение, более краткое, чем удар пульса, соответствует по своей длительности шести тысячам лет, ибо именно в это наикратчайшее мгновение рождается поэтическое творение. Для него всякое пространство, большее, чем капля человеческой крови, призрачно, и, напротив, в пространстве, меньшем, чем капля крови, мы достигаем вечности, в сравнении с которой наша растительная жизнь лишь жалкая тень…

Черпая величественные интуиции из «*иных миров*», У. Блейк имел все основания считать, что «человеческое восприятие не ограничено органами восприятия»: «Человек воспринимает больше, чем могут ему открыть органы чувств (какими бы чуткими они ни были)». Потому-то почти всё творчество Блейка — «знание» о вещах, с которыми нельзя познакомиться в обыденной жизни, предвестья запредельных миров, «странность» которых в том, что вести из них обладают свойством сбываться.

Мистическая формула Блейка «очистить двери воображения» означала — открыть восприятию наше глубинное «я». Мистические искания Блейка, ставящие его в один ряд с

величайшими пророками, гораздо важней, чем озабоченность проблемами современности или обращениями к грядущему. Стоит ли после всего сказанного удивляться непризнанности этого гения не только при жизни, но и долгие годы после смерти?..

Непризнанный поэт, похороненный как босяк, неприспособленный к жизни художник, «вошедший в искусство с черного хода», стихийный философ и музыкант, ясновидец, а в глазах современников — несчастный безумец, которого можно оставить на свободе только по причине его безвредности. Последнее — выдержка из единственной прижизненной рецензии, которой он удосужился.

Величайший христианский визионер и модернист своего времени, Уильям Блейк, «человек без маски», как звал его Л. Полмер, отличался интеллектуальной храбростью де Сада, Ницше, Фрейда и Джойса. К нему восходит шопенгауэровская этика, образность Йитса, Паунда и Элиота, мистический оккультизм Уилсона.

Только в XX веке европейские символисты увидели в Уильяме Блейке своего праотца. Йитс и Эллис отдали свой долг прародителю изданием первого собрания его сочинений. Шпенглер широко пользовался его космизмом, а В. П. Виткат и Кэтлин Рейн находили у него «проницательность психолога школы Фрейда или Юнга». Уже в наше время бессознательными блейкистами называли Ницше, Батлера и Уайльда.

Мощь таланта этого несчастного визионера, необузданность его воображения, мифологичность его мировоззрения, мистическая игра его фантазии позволили У. Блейку не просто прозреть грядущие судьбы народов, но и предвосхитить грядущую культуру: символизм и сюрреализм, чистое искусство и автоматическое письмо, «Озарения» А. Рембо и «Бесплодную землю» Т. С. Элиота, зашифрованность Р. Шара и экспрессию Э. Паунда, мерцание М. Метерлинка и тоску Т. Тзары, философский верлибр Г. Аполлинера и версет П. Клоделя, метафоричность А. Бретона и космичность В. Ларбо, очищение П. Ж. Жува и познание смерти И. Бонфуа, гиперреализм А. Бёклина и С. Дали, П. Клее и Ж. Брака, изощренность Сен-Жон Перса и П. Реверди.

Попытки представить его английским якобинцем или радикальным реформатором вздорны: хотя одно время он был близок к Пейну и, возможно, эпатировал окружающих фригийским колпаком, но восторги по поводу конца тирании быстро кончились с кровавым французским террором. По своей натуре он являл не столько огненного Орка, сколько навечно прикованного к своей скале страдальца, взыскующего добра и

сознающего его эфемерность.

Его Христос не был революционером, каким его видел Каифа, а его Иерусалим не был свободой, как ее понимало Просвещение. Уильям Блейк знал левеллеров и либертинов и, судя по всему, не особенно переживал за судьбу якобинцев эпохи Кромвеля. Его гениальная утопия — «Иерусалим» — полностью лишена революционной ненависти. Позже в лаконичной графике «Врат рая» и «Хочу!» мы увидим не столько пародию на безмерность человеческих стремлений, сколько гротескный портрет «якобинцев», покусившихся на Луну.

Да и мог ли быть социальным реформатором человек, столь чуждый рационализма? Его духу претила рассудочная расчетливость Просвещения. Локк, Ньютон, Вольтер неприятны ему именно тем, что поставили свой талант на службу рассудку. Локк был для него символом эгоизма, Бэкона он считал презренным глупцом, думающим лишь о маммоне. В механической ньютоновской философии Блейк, как и Колридж, видел только философию смерти.

Разум для Блейка — потенциальное воплощение Зла, вращающегося в порочном круге. С проницательностью пророка Блейк ставит отца физики рядом с Юрайзеном. Упорядоченный космос пугает его грядущей механизацией жизни, вытекающей из уравнений. В выразительном рисунке «Ньютон» перед нами пассивный созерцатель крошечной сферки, куда заключен он сам со своими тригонометрическими выкладками и чертежами. Вокруг этого малого света — темное, грозное, неведомое, необъятное пространство…

Машина, считал Блейк, уничтожает человечность. Символами угнетения и произвола на гравюрах художника становятся пылающие горны, зубчатые колеса и шестерни, перемалывающие человека, станки, на которых ткут материю человеческих жизней…

Нападки на Ньютона, которыми пестрят пророчества Блейка, резко меняются констатацией его величия в поэме «Европа», где именно творец новой космогонии сзывает поколения на Страшный суд:

> Могучий дух воспрянул на земле Альбиона,
> Названный Ньютон; он схватил железную трубу и
> раздался мощный зов — голос Страшного суда.

Чем объяснить такой поворот? Я полагаю, «поворотом»

самого Ньютона, предпочевшего физике мистику, сменившему формулы на комментарии к Библии и Апокалипсису.

Главные объекты нападок Блейка — Бэкон и Локк, философы-рационалисты, схематизировавшие человека, природу и искусство. Дьявольскими представляются Блейку атеистические идеи бэконовских «Опытов», его утопические проекты обужения жизни. Фигура Юрайзена во многом навеяна бэконовским абсолютизмом, той дьявольщиной, которую Блейк узрел сквозь лицемерную филантропию лорда-канцлера, угодливого царедворца и автора Республики Разума по совместительству. В отличие от большинства современников, Блейк ясно видел пропасть, лежащую между фальшью отцов Просвещения и гнусностью и грязными махинациями их практики. Годы канцлерства Бэкона, как известно, совпали с позорным царствованием Якова I, с интриганством, казнокрадством, цинизмом, подозрительностью, политическими гонениями, всесилием фаворитов и выскочек, продажей должностей и титулов; все это особенно пикантно выглядит на фоне «Новой Атлантиды»…

Блейк неистовствовал, читая Бэкона: «Не беспокойся о метафизике. Не будет никакой метафизики после обретения истинной физики, за пределами которой нет ничего, кроме божественного». Он не верил в религиозность политического хамелеона: его единственный ответ на фразу Бэкона: «Религия — главное средство связи человеческого общества» — «Лжешь, дьявол!..» Блейк уличал Бэкона в атеизме, «притворно возражающем против атеизма».

Человеческий опыт — отнюдь не плод чистого разума или логики, он приобретается погружением человека в самую гущу бытия, в вихре и грозе, в радости и горе, в жизни и смерти:

> …Какова цена опыта? Купит ли его человек за песню,
> Или мудрость — за пляску на улице? Нет, его покупают ценой
> Всего, что имеет Человек, — его дома, жены и детей.
> Мудрость продается на пустынном рынке, куда никто
> не приходит:
> И в увядших полях, где тщетно пашет крестьянин в поисках.
> хлеба,
> Легко торжествовать в солнечном свете лета,

И на сборе винограда, и петь на груженной зерном повозке.

Легко говорить огорченному о терпенье,

Проповедовать законы предусмотрительности бездомному

путнику.

Слушать зимой голодные крики ворон, —

Если красная кровь наполнена вином и мякотью барашка.

Легко смеяться над враждебными стихиями,

Слышать вой пса у зимней двери и рев быка на бойне;

Видеть Бога в каждом ветре и благословение в вихре;

Слушать звуки любви в грозе, разрушающей дом нашего врага;

Радоваться плевелам, покрывающим его поля, и болезням,

косящим его детей, —

Когда наши оливы и лозы поют и смеются вокруг наших дверей

И наши дети приносят плоды и цветы.

Тогда совершенно забыты вопли и горе, и раб, мелющий

на жернове,

И пленник в цепях, и бедняк в темнице, и воин в поле,

Лежащий с раздробленной костью, стеная среди

счастливейших мертвых.

Легко возрадоваться в шатрах благоденствия:

Так и я мог бы петь и радоваться, но не такова моя доля.

Откуда эта мощь у бедняка, вышедшего из ремесленной мастерской гравера? У человека, отвергнутого современниками и систематически не учившегося (если не считать недолгое пребывание в школе Королевской Академии)? Попытка получить систематическое художественное образование потерпела провал как из-за отсутствия средств, так и вследствие того, что всемогущий президент Королевской Академии художеств не нашел в его рисунках ничего, кроме экстравагантности. Затем его рисунки будут отвергать на выставках, а издатели — отказывать в публикации стихов. Еще бы! — в мире блещет остроумием и холодным расчетом поэзия Попа; Томсон, Юнг, Грэй, Каупер

покоряют мир сентиментальностью, а здесь какой-то никому не ведомый, нищий, неотесанный и не вполне нормальный смерд…

«Видения» Блейка — это не болезнь обостренного восприятия, но поэтический принцип: искатели сокровенной истины должны развивать свое воображение до сверхчувственного предела. Блейк не доверял рассудку и скептически относился к непогрешимости чувств. Воображение, интуиция были для него главным инструментом поэтического познания, направляемым самим Богом: «Бог становится таким, как мы, чтобы мы могли стать такими, как Он».

Поэтический гений, обладающий пророческим даром (Блейк отстаивал идею поэта-провидца), он был наделен особой интуитивной чувствительностью, способностью проникать в сущность явлений жизни. Поэт, постигающий бесконечное, постигает Бога. Его Исайя говорит: «Я не вижу Бога и не слышу Его, ибо мое физическое восприятие ограниченно, но мой дух постигает бесконечное во всем». Для Блейка беспредельное — это и Бог, и жизнь, то есть божественность жизни.

Чтение Блейка, наоборот, оставляет надежду на невозможность сведения мира к узким рамкам, где все распределено заранее, где не существуют ни исследование, ни волнение, ни пробуждение, где мы должны идти по намеченной дороге, спать и смешивать наше дыхание с тиканием вселенских часов сна.

Блейк не скупится на пламенные порывы. «Благоразумие — уродливая старая дева, за которой волочится бессилие». Его девиз — воодушевление, а не рассудочность, воображение, а не расчет. Законы живописи, изложенные Рейнолдсом, чужды Блейку так же, как поэтика Аристотеля и наставления Горация.

Яркость его видений превращала их в ниспосланные свыше откровения. Спонтанность мыслей вела к автоматизму письма. Физическое существование эйдосов не вызывало в нем сомнений. Скульптуры греческих богов были для него изображением духовных сущностей. Образ или Видение, — писал он, — не то, что думают современные философы, — не облако пара или ничто… Эти состояния существуют, человек проходит, но состояния остаются. Будучи визионером, он знал, что его замыслы диктуются ему свыше, а свои рисунки называл воплощением видений.

С детства обладая мистическим складом ума, он категорически отрицал ирреальность своего внутреннего мира, ибо иного не ведал. На дерево одно глупец и умный смотрят, но разные деревья видят — вот исток его «странности». Нет, не «странный мир» — уникальный мир Блейка.

Спросят: «Когда вы смотрите на восход солнца, не кажется ли вам, что круглый огненный диск его чем-то напоминает гинею?» О нет, нет! Не гинею я вижу, но неисчислимый сонм ангелов небесных, гласящих: «Свят Господь Бог наш Всемогущий». Ибо не вещественному, не телесному моему взгляду я доверяю, как не окну доверяю, когда разглядываю происходящее за ним, ибо я смотрю сквозь него, а не его посредством.

Мог ли такой человек видеть груши на ветвях деревьев, если там пели ангелы?

Да, он нигде не учился, если не считать ту единственную школу, которую проходят все визионеры, — школу самозабвенного труда. Воспитанный на Библии, он был жаден до мифа, привлекавшего его грандиозной величественностью образов, с ними он сверял собственную фантазию. Многое он черпал у средневековых и современных мистиков. Тематика «Пророческих книг», в которых поэзия граничит с мистическим бредом, во многом заимствована из еврейской, греческой, римской, индийской мифологии, «Эдды», Каббалы, ересей ранних гностиков, антиномианства. Из последнего вырастет собственная еретическая мифология Блейка, впитавшая также нордические саги, поэтику Оссиана, яд Свифта, скептицизм Беркли, набожность Уоттса, беспощадность Бёрка, ну и, конечно же, Чосера и Шекспира, Ариосто и Данте, Мильтона и Чаттертона. Да, было у кого черпать… Позднее Фюзели скажет о нем самом: «У Блейка чертовски хорошо воровать!»

В стихотворном послании к Д. Флаксману У. Блейк сам перечислил некоторые из источников его творчества:

> Мильтон возлюбил меня с детства и лик свой открыл мне.
> Эзра явился с Исайей пророком,
> Шекспир в зрелые годы длань мне свою протянул,
> Парацельс и Бёме явились ко мне…

Хотя за исключением фрагмента драмы «Эдуард III» Блейк не создавал драматических произведений, перекличка с Шекспиром продолжалась на протяжении всей жизни. А вот Мильтон был для Блейка образцом космизма, масштабом, по которому он сверял свои Небо и Ад, но и объектом острой критики. Как поэт в высшей мере тенденциозный, Блейк приписал Мильтону рационализм, апологию рассудка, подавляющего живое чувство. Совершенно не терпя здравомыслие, которым кичилось его время, Блейк

язвительно высмеивал любые попытки морализирования и переносил на своего великого оппонента иронические инвективы в адрес «торжества разума».

Тем не менее Мильтону Блейк посвятил одну из своих пророческих поэм, излагающую принципы поэзии, основанной на воображении, когда «свободная выдумка торжествует над холодным вымученным искусством». Как и Мильтон, Блейк — мастер космических пейзажей, титанических сил, божественной борьбы. Иногда его называют связующим звеном между Мильтоном и Байроном или Шелли. Я так не думаю — слишком огромная пропасть лежит между первыми и вторыми…

Свою эпоху воспринимал как космический катаклизм, мировой взрыв. В ней «всё — смятение. Всё — тревога». Христос его «Вечносущего Евангелия» проносится по миру, «преследуя все напасти человеческие до самых их источников».

Мильтоновскую борьбу Зла и Добра Блейк «спускает» на землю: в «Америке» борьба титанов, пламени и мертвящего холода, происходит на суше и море, Юрайзен и Орк — символы столкновения человеческих армий, «чумы и проказы» поработителей (англичан) и отрядов генерала Вашингтона. Орк, потомок мильтоновского Сатаны, «нарушитель божественного закона», символизирует свободу, освобождение Америки. Спор Орка и «принца Альбиона» — парафраз мильтоновских словопрений Сатаны и небесных воителей.

Мастерство графика Блейк взрастил на доскональном знании гравюр Микеланджело, Рафаэля и Дюрера. Блейк-график не признавал искусства светотени и поэтому постоянно бранил Рубенса и Рембрандта. Страстное почитание более ранних мастеров объясняется тем, что он знал их только по гравюрам. Преклонение Блейка перед линией и отрицание цвета можно объяснить не только возможностями гравера, но и осознанием приоритета линии над колоритом.

«Великое и золотое правило искусства — чем яснее, резче и проволочное линия контура, тем совершеннее произведение искусства, — чем менее она смела и резка, тем очевиднее бедность воображения, плагиат и порча работы». «Выражения (экспрессии) не может существовать без формы и точного контура». «Выкиньте линию, и все снова станет хаосом».

Блейковский «Взгляд Иова» производен от жизненных невзгод поэта-художника: «Спрос в Англии не на то, чтобы человек обладал талантом и гением, а на то, чтобы он был пассивным и добродетельным ослом и был послушен мнениям знати об искусстве и науке. Если он таков, он хороший человек, если нет — пусть подыхает с голоду» — это я цитирую У. Блейка,

познавшего сказанное на собственной шкуре. Вся жизнь — на грани нищенского существования, в постоянной заботе о хлебе насущном, в безвестности, отвержении, изгойстве. И — как приговор: «Выгода никогда не отважится переступить мой порог».

Крайне неприхотливый и непритязательный, но знающий свою меру, он стойко воспринимал собственную безвестность и чужое злопыхательство. Его непреклонный характер проявился уже в детстве. Он был столь нетерпим к ограничениям и наставлениям, что отец не рискнул пустить его к учителю. Так что он «сделал себя» сам: образовал, научил самостоятельно видеть и мыслить. Чрезмерная категоричность и нонконформизм затрудняли общение и вообще мешали жить. Но они же позволили стать автором великих книг.

Его нонконформизм граничил с резкостью, дерзостью, едким сарказмом, он презирал Академию и всех ее живописцев. В «Браке Неба и Ада» восстание против лицемерного благочестия превратится в апологию крайностей. Да и сам он предельно антиномичен, будто соткан из антитез любви и ненависти.

«Добро — это пассивное, повинующееся разуму, Зло — активное, рождающееся из энергии. Добро есть Небо, Зло есть Ад».

Его мировоззрение — это действительно взгляд Иова: потеряв всё на свете, человек приобретает вечность и Вселенную, становится демиургом. То, что Штирнер и Ницше назовут Единственным и Сверхчеловеком, у Блейка было Естеством: мифологемой человеческой гармонии в целостном бытии.

Как все великие поэты, Блейк проявил свой дар: в десять — вполне зрелые стихи, в 14 — мастерские гравюры, в 16 — необычные мелодии; ни одна не сохранилась — он не знал нот. Говорят: он пел свои стихи.

На жизнь он зарабатывал гравировкой — единственный случай, когда рабочая профессия обогатила поэзию: не имея средств публиковаться, он вгравировывал стихи в рисунок — получалось нечто беспрецедентное: текст и изображение взаимно углубляли друг друга — буйство стихии языка и виртуозная пластика линии. Уильям Блейк такой же поэт огня в живописи, как столетием позднее будет Скрябин в музыке, — скажет исследователь его творчества.

У. Блейк являет нам харизматического гения, нонконформиста, не признающего условностей и табу своего времени (даже милое его сердцу христианство принимает в виде хилиастической ереси), художника и моралиста, отказавшегося от общепризнанных канонов искусства и нравственности, создавшего свои собственные представления о способе

существования, новатора, отвергнутого своим временем, как оно отвергает всех «нововодителей», не вписывающихся в свою эпоху.

Блейк осознанно выбрал свой «крестный путь». Конечно, непризнанность ущемляла его самолюбие, но, видимо, он не думал о славе. Существует множество документов, свидетельствующих о том, что он словно бы искал столкновений со своим веком, провоцировал и эпатировал его. Он явно не хотел и не умел приспосабливаться, относясь к той категории маргиналов и аутсайдеров, которые всецело «принадлежат грядущему».

Как позже Ницше, Блейк, непризнанный при жизни, обращался к «детям», «Молодежи Нового Мира» и почти с тем же призывом — к свободе, освобождению от старых ценностей. «Мое сердце полно грядущего», — пишет поэт. Символика Иерусалима вполне ницшеанская: город будущего «называют Свободой среди детей Альбиона».

У. Блейк был органически неспособен к компромиссу, поэтому его путь философа-художника-поэта устлан терниями. Будучи визионером, обладая огромным воображением, открывающим ему, как Сведенборгу, иные миры, Блейк создавал новую эстетику вне общепринятых норм, логики, образов и художественных средств. Судя по его письмам, это была вполне осознанная позиция:

«Я знаю, что этот мир принадлежит Воображению и открывается только Художнику. То, что я изображаю на своем рисунке, мною не выдумано, а увидено, но все видят по-разному. В глазах скупца гинея затмевает солнце, а кошелек с монетами, вытершийся от долгой службы, зрелище более прекрасное, чем виноградник, гнущийся под тяжестью лозы… Чем человек является, то он и видит».

Для Блейка «*иные миры*» не были фантазиями или игрой воображения — в них он жил, в них создавал собственные ориентиры и ценности. Пророками становятся только такие пришельцы *оттуда*, из запредельного или грядущего. «Я иду вперед, и ничто не остановит моего стремления». Блейк считал себя не только визионером, но и пророком во всех смыслах этого слова — свободного поэта, провидца, творца новой парадигмы.

Каждый честный человек — пророк. Он высказывает свое мнение о частных и общественных делах. Так, например: если вы будете продолжать делать то-то, последствия будут такие-то. Он никогда не скажет: то-то случится, что бы вы ни делали. Пророк — провидец, а не необузданный диктатор.

Не получивший признания при жизни[72], не предпринявший никаких усилий, дабы обрести аудиторию, У. Блейк сознавал

меру своего дара и свой долг перед будущим, на которое он, собственно, и ориентировался. Гравируя свои «доски» для узкого круга заказчиков, он тем самым отправлял свои мистические и религиозно-нравственные послания о «психологических и духовных тайнах бытия» в те времена, когда соплеменники дорастут до их понимания.

Помимо Illuminated Print[73] собственных произведений, Блейк создал иллюстрации к «Божественной комедии» Данте, «Кентерберийским рассказам» Чосера, библейской Книге Иова, «Могиле» Блера, «Потерянному Раю» Мильтона, «Странствованию Пилигрима» Беньяна, но, увы, современники остались такими же слепыми по отношению к новаторству Блейка-художника, как и глухими по отношению к модернизму Блейка-поэта. Все его попытки утвердиться в качестве художника наталкивались на неприступную чопорность официоза.

Блейк сознавал собственное новаторство и роль в английском искусстве; в непризнанности он видел проявление социальной несправедливости и конформизма — того тотального процесса, который всегда выбрасывал модернистов на обочину культуры, чтобы дать путь «добродетельным ослам».

Новаторская эстетика Блейка — результат осознанного стремления создать собственную систему, извлечь красоту из воображения:

«Я должен создать свою собственную систему, или стать рабом чужой.

Я не знаю другого Евангелия, кроме свободы тела и духа проявлять божественное искусство воображения.

Вечное тело человека — это творческое воображение, это сам Бог, мы все — его части».

Блейк — противник канонических «правильностей», «сообразностей»:

> Ошибки умного человека дадут вам образец
> Скорее, чем совершенства дуралея.

Свобода, о которой постоянно пекся художник, выражала, среди прочего, освобождение от любых форм внешнего принуждения, в том числе от рифмы и ритма. Сам Блейк следующим образом обосновывал необходимость верлибра:

«Я считал монотонную каденцию необходимой частью стиха. Но я скоро нашел, что такая монотонность была бы не только странной, но прямо сковывающей, так же как рифма. Поэтому я

создал разнообразие в каждой строке, как ударений, так и числа слогов».

Отказ от ритмики не снижал требовательности поэта к «материалу»: художественный метод Блейка соединял воедино вдохновение и тяжкий труд: с одной стороны, наитие рождало «по двадцать или более строк зараз», с другой — «каждое слово и каждая буква изучены и помещены на подобающее им место».

Поэтический гений, парящий в царстве Воображения, полноправно властвует над всем творчеством Блейка. Чистая духовность, свободная от оков рационализма и сухой догмы, была не только его творческим методом, но и образом мыслей, и внутренней сущностью, и той ипостасью, вне которой он не представлял своего существования. Видимо, в пристальном внимании к человеку, точнее, к самым тонким и непостижимым движениям человеческой души, и заложена непреходящая притягательность творчества Блейка. Он никогда не был поэтом «для всех» и не стремился к этому. Он писал для тех, кого, как и его самого, волновали тайны человеческого духа. Он свято верил в божественное предназначение поэта, в то, что вдохновение даровано свыше, верил в свою миссию Пророка, призванного открывать людям «очи, обращенные внутрь». И как ни тяжел, как ни темен оказался «духовный путь» глашатая новой религии, Уильям Блейк прошел его до конца, чтобы расчистить дорогу тем, кто пойдет следом. А итогом этого пути стали его произведения, призванные служить путеводной нитью грядущим путникам, которые дерзнут подняться из бездны мертвых, косных идей к высотам Воображения.

С Блейка начинается традиция безразличия к публике. Для истинного художника публики не существует, скажет спустя столетия О. Уайльд. Если С. Джонсон ориентировался на рядового читателя, а для Попа расположение публики было крайне важным, то Блейк и Шелли начинают поднимать аудиторию до собственного уровня. А вот Колридж уже открыто подчеркивал свое равнодушие к общественному мнению. Затем будут Джойс, Паунд, Элиот…

В век Просвещения — в пику ему — Блейк заговорил об эстетической мощи темных веков и готических форм. Это ему принадлежат знаменитые слова: *все века равны.*

Блейк многократно подчеркивал, что божественность разлита в мире, что каждый человек — частица Бога, что «Бог действует и существует только в живых существах или людях». Бог — это энергия, проявляющаяся в человеке, его производительная сила. В Христе Блейк ценил, прежде всего, нонконформиста, восставшего против религии отцов и карающего Бога, — человека,

покинувшего родителей, оправдавшего блудницу, не соблюдающего субботу, силой изгнавшего книжников и фарисеев, создавшего собственную религию и умершего во имя человеческого достоинства.

Много сказано о пацифизме Блейка. Действительно, он не видел разницы между вражеским и собственным правительством, когда речь шла о завоевании мирового господства.

Человек не улучшается, причиняя боль другому. Государства не совершенствуются за счет чужеземцев.

Воинствующее государство никогда не создает искусства, оно будет грабить и разорять, и тащить, и копировать, и покупать, но не делать, не созидать.

Зачем всегда открыто ухо для роковых вестей,
А глаз блестящий — для улыбки, таящей
сладкий яд?
Зачем безжалостное веко полно жестоких
стрел,
Скрывая воинов бессчетных в засаде,
или глаз,
Струящий милости и ласки, червонцы
и плоды?
Зачем язык медовой пылью ласкают ветерки?
Зачем в круговорот свой ухо втянуть
стремится мир?
Зачем вдыхают ноздри ужас, раскрывшись
и дрожа?
Зачем горящий отрок связан столь нежною
уздой?
Зачем завеса тонкой плоти над логовом
страстей?

Равнодушие публики Блейк воспринимал не как личную обиду, а как дефицит общественной культуры. Скромный и непритязательный, привыкший к бедности поэт видел в искусстве преобразующую силу, способную изменить к лучшему всю общественную жизнь. Он не убоялся громких слов «величайший долг по отношению к Родине», когда задумал свою персональную выставку, ибо считал себя таким преобразователем. Здесь сказалась не столько наивность или беспомощность в житейских делах, сколько непонимание собственной «несвоевременности». Все великие поэты и художники-модернисты, упреждающие свое

время, всегда были обречены на безвестность и небрежение со стороны современников. Пророческий дар Блейка не подсказал ему, что все его попытки обновления искусства и переоценки ценностей изначально обречены на прижизненный провал. Естественно, это ждало и его персональную выставку, к которой он тщательно готовился. В единственной печатной рецензии художник назван «несчастным лунатиком», а каталог — ерундой. Выставку Блейка посетили лишь ближайшие друзья художника, а единственным покупателем стал Бэттс, приобретший две работы.

Годы между неудавшейся выставкой и созданием величайших иллюстраций к «Книге Иова» — время страшного отчаяния, о котором он сам признается в тетради для набросков. Все та же нищета, все то же нежелание делать что-либо ради выгоды (это тоже слова самого Блейка). В духе его диалектики отчаяние и счастье — всегда рядом, приблизительно в это же время он пишет: «Я хочу жить для искусства. Мне ничего не надо. Я совершенно счастлив».

В период с осени 1814 по декабрь 1816-го Блейк сделал 38 досок к «Гесиоду» Флаксмана, «Лаокоон» для «Энциклопедии» Риса и иллюстрации к статьям об оружии и скульптуре для этого же издания. Блейк стареет, а количество заказов уменьшается. Вместо заслуженной славы гения его все чаще зовут «безумцем» или «вдохновенным идиотом» — свидетельства полного неприятия эпохой. Позже, когда его поэтические и художественные идеи станут более доступными, Вордсворт ответит на эти обвинения: «Без сомнения, этот бедняк — безумец, но в его безумии есть нечто, что интересует меня больше, чем здравомыслие лорда Байрона и Вальтера Скотта».

Бедность и непризнанность не озлобили Блейка. До конца жизни он оставался, по словам Х. Брюса, «свободным, благородным и счастливым». Его маленькая двухкомнатная квартира в Фаунтэн-Корте стала для немногочисленных поклонников «Домом Толкователя». Друзья чувствовали гениальность этого аутсайдера, видевшего «душу красоты сквозь материальные формы» (С. Пальмер). Фрэнсису Финчу он показался «совершенно новой породой человека, вполне оригинальным во всем». Для почитателей квартира Блейка казалась спасительным островом в океане бесчеловечности, «священным местом первобытного величия».

В мою задачу не входит анализ великолепного поэтического наследия Блейка, сделанный мной ранее в «Пророках и поэтах» и «Мудрости веков». Ограничусь «Пророческими книгами», которым Блейк отдал без малого тридцать лет кропотливого труда. «Пророческие книги» (Альтернативное название «Пророческие

поэмы») — грандиозное полотно бытия, аллегорический эпос судеб мира и человечества, новая теософия, продолжающая идеи «Потерянного Рая» и «Возвращенного Рая».

«Пророческие книги» не поддаются жанровому определению: философские трактаты и творения высочайшей поэзии, утопия и мистика, мифология и хилиастические доктрины, напластования евангельских образов и средневековые ереси, космология и экзистенциалы жизни. Учитывая продолжительность работы, творческие задачи, которые художник ставил перед собой, непрерывно усложнялись и умножались, пока окончательно не выработалась «система Блейка» — творение новой мифологии, образы которой содержат в себе напластование смыслов и идей, отражающих исторические, этические, психологические, космические, — я не говорю уже о художественных — аспекты человеческого существования. Даже само слово «пророческие» содержит в себе несколько планов: совершенное «овладение поэтическим искусством», как понимал это слово Томас Пейн, визионерство, отвечающее видениям самого Блейка, овладение временем, приближение грядущего, присущее утопиям XVIII века, торжество воображения над рассудком, свойственное блейковскому пониманию творчества. Главные герои поэм Орк и Лос, собственно, и есть символы мощи воображения.

Цели, которые ставил перед собой автор «Пророческих книг», тоже многоплановы: мистическое соединение с Богом, проникновение в бытие, познание сокровенной сути человеческого существования, реализация поэтической свободы художника. Местами я слышу вполне элиотовские мотивы — здесь возникает образ жалкого, духовно бесплодного, мертвенного человека — червя земли, живущего в рептильных формах: «червь зим, ползущий по пыльному праху»…

Возрождая мистику древних мифов, У. Блейк создает паноптикум многозначных персонажей (Юрайзен, Орк, Лос, Энитсармон и другие), символизирующих неупорядочиваемые человеческие стихии. Скажем, Юрайзен — бог страха и эгоизма, «отец Ревности», творец железных запретов и бесчеловечных законов, которым не может следовать ничто живое. Мир Юрайзена — косный холодный мир застывших и деградирующих форм. Юрайзену чужды многообразие и творчество, но близки Грех, Страх, Прах. Книги Юрайзена — скрижали, написанные в дремучем мраке «под древом Тайны». Юрайзен — воплощение сухого, бесплодного и косного Рацио, противостоящего полету духа, воображению.

Богоборец Орк — возрожденный Прометей, похититель огня («Хорошо помню, как я украл свет твой, и он стал огнем

пожирающим»). Орк (возможно, Орк — анаграмма «cor», сердца) — вечная юность и страсть, восставшая против «дела отцов». Современные исследователи обнаруживают в нем яркую иллюстрацию фрейдовского «эдипова комплекса» — сына, ополчившегося на отца. Сын времени (Лоса) и сострадания (Энитсармон), Орк призван будить заснувшее человечество. Он — «ужас королей и жрецов», несущий миру новые ценности и цели. Как и его предтеча, Орк обречен на гибель в мире, где царствует Юрайзен.

Хотя Блейк не создал завершенной философской системы, в своих пророческих видениях мощью своей интуиции он провидел гносеологию далекого грядущего — ту теорию истины, которую нужно не найти, а создать. В свертке мы находим у него идеи Гуссерля и Фейерабенда:

«Так как методом познания является опыт, то истинная способность познания должна быть способностью к (внутреннему) опыту.

Что такое обобщение? Существует ли такая вещь? Что такое общее знание? Есть ли такая вещь? Точно говоря, всякое знание — частно.

Истина никогда не может быть так выражена, чтобы ее понять, в нее надо верить.»

Чем не феноменологическая редукция? Чем не теория Куна, Полани и Лакатоса, сведенная к нескольким вопрошениям?

Блейк осознавал, что не власть и сила, а культура и любовь, молитва отшельника и слезы вдовы движут историю:

Напрасен меч, напрасен лук,
Они никогда не победят дело войны.
Молитва отшельника и слеза вдовицы
Одни могут освободить мир от ужаса.

Ратуя за свободу любви, поэт вечности не упрощает жизнь: любовь — радость и мученичество, страсть и страдание, жертвенность и счастье. Блейк пытается защитить любовь от лицемерия и похоти. В эпиграфе к одному из этих стихотворений читаем:

Дети грядущих времен,
Читая негодующую страницу,
Знайте, что в былое время

Любовь, сладкая любовь, считалась преступлением.

По своей форме «Пророческие книги» не имеют аналогов, разве что Библия. Блейк пытается создать новую мистическую космогонию, в грандиозных символах которой жизнь предстает во всей разнородности и зыбкости. Предвосхищая мистерии шелли-байроновского титанизма и вагнеровскую битву богов, Блейк вкладывает в борьбу тот же смысл: битва идет в душах людей — битва железа и огня. Орк сжигает, но и освобождает, круша и зло, и добро, Лос — Время и Пророчество, плавильная печь, соединяющая железо и огонь, Энисармон — Воображение, преображающееся в Творчество, Юрайзен — механический Прогресс, созидатель-крушитель.

Какая-то оргия фантазии и сокровенных символов, нагромождение идей. Образы то разрастаются до невероятных размеров, то дробятся, то сливаются вновь, так что мысль не поспевает за метаморфозами — почти джойсовские «Поминки по Финнегану»… Образность всё усложняется и усложняется — до герметичности, до темноты, до абсолютной текучести. Видений, пророчеств, откровений такое скопище, что их напластования почти недоступны пониманию. Трудно сказать, стремился ли Блейк к зашифрованности или просто выражал иррациональность бытия. Сам он говорил: «Я не хочу рассуждать или сравнивать: мое дело творить».

Борьба богов — здесь даже не символ борьбы людей, революционеров и тиранов, но — человеческих страстей. Даже форма поэмы — ирония, даже стиль — контроверза рационализму Просвещения, даже ключевая идея «свободы желания» — дань живому человеку.

В заключительных поэмах цикла Блейк окончательно отказывается от разрушительного бунтарства. Орка сменяет реформатор духа Мильтон. Ключевая идея «Иерусалима» — Вавилон современного порядка будет разрушен, но не мечом, а пророческим искусством. Красота спасет мир, — скажет много лет спустя Ф. М. Достоевский.

Пророчество — ключевое слово поэзии Блейка. Даже обилие религий он объясняет тем, что разные народы по-разному воспринимали дух пророчеств. «Пророческие книги» действительно полны пророчеств: порабощение человека машиной; сатанинские фабрики, изрыгающие пламя; грохочущие станки, на которых дочери Лоса ткут паутину человеческих судеб; гигантские прессы, выжимающие не виноградный сок, но кровь

людей; колеса и шестерни, перемалывающие человека… «Машина действует разрушительно на человечество и на произведение искусства».

Шотландия изливает поток своих сыновей
на работу у плавильных печей,
Уэльс отдает своих дочерей ткацким станкам,
Альбион — кормящих матерей…

Как великий Мастер, он все сильнее ощущает сковывающее действие традиций, он отбрасывает композиционную четкость, рифму, ритм, связность…

Образы и символы Уильяма Блейка дополняют друг друга, его графика неотделима от его поэзия, они в равной мере насыщенны и эзотеричны — «означают все или ничего в зависимости от субъекта, который читает или видит…» Блейк — сложный поэт и живописец, потому-то до сих пор его понимают немногие. По словам Г. Дигби, Блейка слишком легко исказить, социологизировать, «сведя его труд к ординарному мирскому или политическому уровню, но это значило бы обессмыслить ту часть его, которая имеет наибольшую ценность». А наибольшую ценность имеет мистический символизм Блейка, его темные, сложные, причудливые мифологические образы, раскрытием которых и занимается блейковедение на протяжении более чем столетия.

Первыми это поняли прерафаэлиты, братья Россетти[74] и А. Д. Суинберн, «открывшие» великого духовидца через столетие после его рождения и много почерпнувшие у него. В этюде «Уильям Блейк» А. Д. Суинберн писал: «Блейк шествовал и трудился под другими небесами, на иной земле, чем земля и небо материального бытия».

Россетти и близкие ему литераторы — Александр Гилкрист, оставивший занятия историей искусства, чтобы написать первую большую биографию Блейка, поэт Алджернон Суинберн — были поражены и покорены оригинальностью открывшегося им мира. Яркость поэтических образов сразу позволяла почувствовать глаз живописца, мощная философская символика гравюр выдавала поэта, для которого образцом вдохновения служил Данте, а адресатом полемики Мильтон — и не меньше. Способность видеть небо в чашечке цветка, если процитировать блейковское четверостишие, которое вспоминают чаще всего, казалась неподражаемой.

Лирика Блейка насыщена аллегориями, афоризмами, многозначными символами, библейскими и мифологическими реминисценциями. В стремлении к предельной выразительности поэт вечности лаконичен и точен: «Без изящества исполнения деталей возвышенное не может существовать. Величие идей основано на определенности идей», — пишет он в заметках на «Рассуждения» Рейнольдса о законах искусства. Поэт вечности одновременно и поэт меры, сочетающий кипучую живую мысль с тончайшим художественным расчетом и совершенством исполнения. Эмоциональные всплески лишены ненужного «украшательства», обузданы выразительностью эпитетов и взыскательностью компоновки стиха. При этом приоритет всегда отдан не средствам, а цели: философскому или нравственному замыслу, положенному в основу стиха.

Образы Блейка могут показаться странными, необычными, но никогда не являются расплывчатыми (как, скажем, «галлюцинации» Колриджа). Блейк — поэт контрастов: пастель соседствует с четкостью линии, напластование смыслов — с четкостью мысли.

При внешней непритязательности, даже наивности многих стихов Блейка, он — трудный поэт, тайны которого все еще не раскрыты. Один из главных его секретов — сочетание в одном лице визионера, философа, художника и поэта. Эти четыре его ипостаси столь неразрывны, что пренебрежение любой из них делает интерпретацию его творчества однобокой или ущербной.

«Пророческие книги» часто напоминают изощренные криптограммы, написанные условным, нередко вычурным языком. Образы Блейка — даже, с первого взгляда, незамысловатые — при более пристальном рассмотрении оказываются изощренно многомерными, соответствуя сложнейшим извивам сознания, воображения, фантазии их творца.

«Пророческие книги» в чем-то повторятся в «Ночных песнях» Ф. Гёльдерлина, написанных на пороге безумия. Здесь тоже нечто орфически-демоническое: чистое вдохновение, экстаз прощания с рассудком.

Здесь, как и там, поэзия — магическое творчество под диктовку демона; здесь, как и там, за явным значением слов слух улавливает изначальный орфический звук, прорывающийся из иных сфер; здесь, как и там, чуждая жизни, неведающая рука творит собственное, новое небо над сияющими звездами, молниями духа, объятого хаосом, и рождает собственный миф. Поэзия и рисунок Блейка в сумерках души становятся пифической вестью: как жрица, опьяненная необычайными

видениями над вещими парами дельфийского ущелья, судорожно бормочет слова глубин, так созидающий демон выбрасывает из погасшего кратера духа огненную лаву и сверкающие камни.

Судьба лишила прижизненной славы не только Блейка-поэта, но и Блейка-художника. Здесь следует иметь в виду, что перед нами не только единственный самобытный мастер резцовой гравюры Англии XVIII века, но и живописец, неоднократно выставлявший свои картины в Королевской академии. Живопись У. Блейка — предмет отдельного и обстоятельного разговора. Уже в живописи раннего Блейка перед нами большой мастер, в котором различимы черты будущего эпического художника, иллюстрировавшего Данте. Но… на всех выставках в Королевской академии 1780, 1784, 1785, 1797 и 1808 годов картины успеха не имели, а в 1797 году была принята лишь одна его работа.

«Мои рисунки регулярно отвергают и не принимают на выставки в Королевскую академию, меня точно чудом… сложили в угол.

Деньги летят прочь от меня, и доход никогда не переступает моего порога».

Это говорит художник, гравюры которого в настоящее время стоят состояния, любая из них — при нынешней стоимости — могла бы прокормить художника добрый десяток лет.

Рисунки к «Книге Иова» — это философия художника в гравюрах, поэма в рисунке, выражающая жизненный опыт Блейка. Каждый штрих полон значения, каждая линия имеет свой смысл. Это повествование о внутренней жизни человеческой души, борьбе Бога и дьявола в человеке. Драма Иова — драма человеческого существования, драма души, пришедшей через муки и испытания к осознанию экзистенциальности жизни. Это, если хотите, экзистенциализм в художественном его варианте.

Увлекшись идеей Линнела проиллюстрировать «Божественную комедию», Блейк, которому к этому времени исполнилось 67 лет, написал 102 акварели (69 рисунков к «Аду», 20 к «Чистилищу» 10 к «Раю» и еще три без указания номеров песен). Это самый большой из циклов, который он вообще выполнил. Рисунки потрясают своей экспрессией и выразительностью. Многие художники пытались иллюстрировать Данте (Синьорелли, Боттичелли, Кловио, Доре, Флаксман, Пенелли, Россетти, Шеффер, Уаттс, другие). Я не буду утверждать, что Блейк превзошел предшественников, но по интенсивности вложенного в рисунки чувства, внутренней сосредоточенности и диапазону используемых средств этот цикл не имеет себе равных. Годы лишь укрепили своеобразие таланта художника, глубину мысли, совершенство техники, четкость и

пластичность линий, лаконичность и разнообразие композиций, своеобразие художественного языка.

Иллюстрации Блейка к «Книге Иова» и «Божественной комедии» Данте — вершина его художественного творчества. По словам Калверта, они превращают физическую истину в музыкальную. Это действительно симфония линии и цвета: «таинственный блеск сладостных, текучих, радужных тонов», единый ритм каждого цикла. Изо всех английских гравюр XVIII века только произведения Блейка наиболее близки к современности: значительность каждого жеста, тщательный поиск индивидуальных черт, филигранность исполнения, выразительность, экспрессия…

Непонятый, непризнанный, осмеянный, несчастный, У. Блейк умер в нищете и был похоронен на общественные средства в безымянной могиле…

После смерти вдовы Блейка прежний друг поэта Тэтем сжег все оставшиеся у нее рисунки и сочинения — сто рукописных томов! — посчитав, что они вдохновлены дьяволом…

И. Х. Ф. Гёльдерлин (1770–1843)

Как он безмерен — боль его безмерна.

И. Х. Ф. Гёльдерлин

Пока я рядом с вами.
Слова мои для вас немного значат.

И. Х. Ф. Гёльдерлин

Когда страна обречена на гибель,
Дух избирает Одного, которым
Он хочет говорить, который станет
Последней, лебединой песнью духа.

И. Х. Ф. Гёльдерлин

То ли природа, то ли женское воспитание наделили поэта мягкостью, смирением и деликатностью в уникальном сочетании с безудержным чувством правды. Благородный облик, огромные, умные, чуть печальные глаза, никаких признаков грядущей трагедии — таков портрет мечтательного юноши небесной красоты. Обостренная чувствительность, застенчивость, меланхоличность — таковы человеческие качества, первыми бросающиеся в глаза всем, знавшим его. А вот и его собственные слова о самом себе: «Я рос, как виноградная лоза, которую не подпирают палкой».

Мягкая волна белокурых волос, ниспадающая на ясный лоб музыканта; мечтательный взгляд, благородное чело, девическая застенчивость — в юношеском портрете Иоганна Христиана Фридриха Гёльдерлина есть что-то моцартовское. «Благопристойность и учтивость», — скажет Ф. Шиллер после первой встречи, не зная, сколь скоро учтивость застынет в судорожном напряжении, робость превратится в мизантропию, благопристойность — в подозрительность.

Он из плеяды тираноборцев, находящих свой удел под колесами бытия. Впрочем, ни болезненная хрупкость, ни беспомощность, ни обостренная чувствительность, ни утрата

юношеской веры не поставят его на колени. Да, он сломается, но останется самим собой. Неосуществимость идеалов сведет его с ума, но не заставит отречься от них.

Каковы же эти идеалы? Ключевые слова Гёльдерлина — культура и жизнь. Человек — главный ускоритель мира, и главное призвание гения — приблизить мир к идеалу и тем украсить жизнь. Фридрих Гёльдерлин — брату Карлу:

«Моя любовь принадлежит человечеству, правда, не тому развращенному, рабски-покорному, косному, с которым мы слишком часто сталкиваемся даже в пределах самого ограниченного опыта. Но я люблю всё великое и прекрасное, что заложено даже в развращенном человеке. Я люблю человечество грядущих столетий. Ибо в том-то и заключаются мои заветные чаяния, моя вера, из которой я черпаю силы и бодрость, что наши внуки будут лучше нас, что свобода когда-нибудь непременно настанет. Мы живем в такое время, когда всё устремлено к лучшему будущему».

Или еще:

«Я слишком боюсь низменного и обыденного в действительной жизни. Я люблю грядущие века, поколения. Я люблю в искусстве человека предрасположение к высокому и прекрасному».

Наш век для идеалов не созрел,
Я гражданин грядущих поколений.

С юных лет Гёльдерлин был уверен в своем поэтическом призвании, но вместе с тем чувствовал себя неспособным разобраться в реальной действительности и жаловался на современный ему мир. В 1798 году он писал: «Очевидно, я слишком рано устремился вовне, слишком рано устремил взгляд к великому и, наверное, должен буду, покуда живу, за это расплачиваться; едва ли мне что-то вполне удастся, ибо я не позволил природе во мне вызреть в покое и непритязательной беззаботности… Я хотел бы жить искусством, к которому привязан душой, а должен что-то все время делать среди людей, которые мне часто обременительны до глубины души… Но ведь уж многие, рожденные быть поэтами, канули в небытие. Климат, в котором мы живем, не для поэтов. Поэтому из десятка подобных растений изредка расцветает одно».

Он постоянно возвращался к мысли о своей неприспособленности к миру: «В том, что я говорю и чем

занимаюсь, я часто тем более неловок и несуразен, что я, как гуси, вязну плоскими лапами в современной воде и неспособен взлететь к небу Эллады».

Главная черта великого поэта — чистота, природность, если хотите, инфантильность. Гёльдерлин всегда мечтал вновь стать ребенком, чтобы слиться с природой, желал пожертвовать всем своим горьким знанием ради ее вечной гармонии: «О, если бы на мгновение почувствовать, что проникся ее спокойствием и красотой! Насколько дороже было это сейчас для меня, чем многолетние размышления, чем все испытания всеиспытующего человека!» Когда он говорит: я не знаю себя, и людей никогда не узнаю — это говорит ребенок, не пожелавший узнавать грязь…

Его рок был пострашнее судеб тех гениев, от которых близкие вечно чего-то требуют: карьеры, престижа, денег, могущества. Он знал, что в любой момент найдет приют в материнском доме. Мать глубоко переживала отказ сына от пасторства, его бесприютность, метания, богемность, но… что могла поделать бедная женщина с самым близким человеком… Робко пыталась она отвлечь его от поэзии. Она одновременно и верила в него, и боялась, не сделает ли его бездельником неведомая ей муза.

В одном из писем Гёльдерлин признается, что главная его беда — восковая мягкость, то, что меньше всего щадят в этом мире, то, что делает пребывание в нем чудовищно трудным, то, из чего слишком часто вырастает ненависть к нему.

Мягкость? Но с какой непоколебимой твердостью — ни на что не взирая — исполнял он назначение своей жизни! И всё же… «самое незначительное слово могло оскорбить его».

Он был необычайно привлекателен, честен, открыт, горд, свободолюбив, независим. Он остался верен себе и никогда ни в чем не предавал своих убеждений. Он не завидовал успехам других, с огромным уважением относился к великим современникам. В то же время он был неспособен на лесть, на легкомыслие в области чувства. Он был глубоко серьезен; если он строго относился к окружающему миру, то не менее строго относился и к себе.

Другая его черта, обратившая на себя внимание уже в бурсе и столь редкая для бурсаков, — изысканность. Не просто духовная независимость, но внутреннее и внешнее изящество, естественность, духовная красота. Хотя он не собирался стать священнослужителем, богословская школа давала стипендию и возможность самообразования, в ней он мог быстро дойти до вершин мудрости, особенно если учесть, что в одной комнате духовного училища судьба свела этих трех студентов — Шеллинга, Гегеля и Гёльдерлина!

С Гегелем его объединяло не только мировоззрение, но то духовное родство, которое сближает людей близкой судьбы: одинаковое происхождение, трудности вхождения в жизнь, мучительное пробивание сквозь нее. Это укрепляло их взаимоприязнь и дружбу. А вот с юным Шеллингом отношения не сложились: тот был одинаково далек от древности и современности: ни античность, ни 1789 год не волновали его. К тому же он был триумфатор по природе, всё у него ладилось и все ему поклонялись с первого слова.

После Тюбингена начались тяжкие годы скитаний. Вечный гувернер, Гёльдерлин жаждал свободы, а служба закрепощала его. Неспособный на компромисс, неприемлющий любые путы, молодой поэт предпочитал неустроенность полунищенского существования основательному жизнеустройству правительственного чиновника. Он предпочитал холод и голод Йены и Веймара, общение с Фихте, Шиллером и Гёте академическим и придворным должностям. Но Йена, хотя и давала знания и культуру, не обеспечивала ни свободы, ни дружбы с теми, перед кем он благоговел.

Даже слабые оковы домашнего учителя стесняли его. Едва попал в дом возлюбленной Жана-Поля Рихтера — можно ли мечтать о лучшем месте, чем у блистательной Шарлотты фон Кальб? — как его уже одолевает душевное беспокойство. «Его душа слишком чувствительна к мелочам», — напишет Шарлотта в утешение его матери. «То, что едва задевало других, у него источало кровь, — скажет позже биограф великого поэта. — Саму действительность он ощущал как враждебную силу, мир как жестокость, зависимость как рабство».

И вот, дабы освободиться от внешнего гнета, он решает отрешиться от всего: жалкая копеечная каморка, еда — раз в день, отказ от самых незатейливых удовольствий. Чтобы сберечь силы и дрова, долгие зимние дни он проводит в постели в полном одиночестве — один на один со своим Гиперионом[75].

В жизни Гёльдерлина было множество трагедий. Одна из них — полное неприятие олимпийцами, двумя греками из Веймара — Гёте и Шиллером. Он тянулся к ним, ждал ободряющего слова, ему казалось, что один из них благоволит к нему, но из переписки Гёте и Шиллера мы узнаем, что, вопреки мучительным, самоуничижительным попыткам обратить на себя внимание этих олимпийцев, сильные мира сего не желали видеть еще одного гения рядом с собой. «Я всегда стремился Вас видеть, — писал он Шиллеру, — и, видя Вас, всякий раз чувствовал, что я для Вас ничего не значу». Да и люди из его окружения в лучшем случае нисходят до него, один за другим отворачиваясь от человека,

взыскующего духовной близости с ними…

Гёте и Шиллер — то ли с высот своей зрелости, то ли в силу своей деспотической природы — могли предложить Гёльдерлину только вожжи и смирительную рубаху: они были способны сбить пламя, укротить норов, склонить к миру с миром, а ему необходимо было совсем иное — поддержка вдохновения, укрепление надежды. В глубине души он знал, что равен им, но у них было признание, слава, а у него — нет… А какая уверенность выдержит отвержение кумирами? Гёльдерлин — Сюзетте Гонтар:

«Когда на память мне приходят великие люди великих времен, которые, словно святой огонь, покоряли всё кругом и всё омертвевшее — сухие щепки, соломенную труху жизни — превращали в пламя, взлетая вместе с ним в небо; когда я затем думаю о себе, о том, как часто я, мерцающий огонек плошки, брожу окрест и готов выпрашивать, словно милостыню, капельку масла, чтобы хоть на миг пронизать светом тьму, тогда, веришь ли, меня охватывает странный трепет, и я тихо твержу себе грозные слова: живой мертвец!

А знаешь в чем причина? Люди испытывают страх друг перед другом, боятся, как бы гений одного из них не поглотил другого, поэтому они не могут допустить, чтобы какие-нибудь их слова и действия, претворенные другими в мысль человеческую, превращались в пламя. Глупцы! Как будто хоть малость того, что люди способны сказать друг другу, — не просто дрова для растопки, которые, только став добычей духовного огня, превращаются в пламя, как сами они до того произошли от жизни и огня. Но если даже одно дает пищу другому, оба ведь живут и светят, не поглощая друг друга».

Гёльдерлиновскую ностальгию по обнадеживающему будущему, как и его гневные филиппики в адрес варваров-немцев подхватит Фридрих Ницше, не скрывавший этой преемственности. А гёльдерлиновский Гиперион говорит Диотиме вполне словами великого немецкого мыслителя: «Кто поднялся до страдания, тот стоит выше других. И это великолепно, что только в страдании мы обретаем свободу души…»

Как позже Фридрих Ницше, обделенный элементарными благами, бездомный, возможно, чувствующий приближение безумия, Фридрих Гёльдерлин — вопреки всем реалиям — верил в собственное мессианство. А вы знаете, каково тем, кто знает и свою мощь, и свою роль в духовной жизни, чувствовать себя изгоем?..

Самый жестокий упрек, самый страшный счет, который можно предъявить всем эпохам, — это пренебрежение к лучшим.

Дело даже не в массе, всегда ориентированной на то, на что ее сориентируют сильные мира сего, дело в олимпийцах, которым не хватает человечности, дабы уберечь находящегося рядом Гёльдерлина от безумия.

Чтобы понять Фридриха Гёльдерлина, надо уразуметь, чем была для него поэзия, — священнодействием, символом чистоты, абсолютным смыслом бытия. Никто из немецких поэтов не верил так горячо в поэзию и в ее божественное начало, как Гёльдерлин, никто не защищал с таким фанатизмом ее безусловность, ее неслиянность с земным: всю свою безупречную чистоту он экстатически влагал в понятие поэзии. Его мучил идеал «совершенной поэзии», всю жизнь он искал ее секрет. Для него нет божества без поэта, поэт же — посредник божества, как поэзия — живое искусство и мировая необходимость. Мог ли человек с такой парадигмой служить музам одновременно со служением какому-нибудь делу?!

Гёльдерлин — матери:

«Многие, люди более сильные, чем я, пробовали быть деловыми людьми и в то же время поэтами. Но им приходилось рано или поздно жертвовать одним ради другого, это было нехорошо, ибо, жертвуя службой, они поступали нечестно по отношению к другим, жертвуя искусством, они грешили против своего естественного, ниспосланного им Богом назначения, а это такой же грех, и даже больший, чем грех плоти».

Не оттого ли робко-настойчивые увещевания матери отречься от поэзии чередуются с посылкой сыну нищенских, по грошам собранных воздаяний с непременными ответными благодарствиями «за рубашечку» и звучащими, как стон: «Я бы хотел, чтобы вы отдохнули от меня наконец»?..

Репетиторство, отверженность, неудачи в любви, мало-помалу вершили свое черное дело: всё глубже приходилось ему скрывать свою гениальность от филистерской ничтожности хозяев, все чаще надевать гримасу раболепия, постепенно проникающую в его сущность, рождающую унизительную угодливость и болезненную манию самоуничижения.

Лицо его постепенно приобретало утомленное, безучастное выражение, свойственное человеку, глубоко ушедшему в себя; некогда мечтательно устремленный ввысь взор омрачался печалью; мерцая и угасая, он напоминал тлеющее пламя; по временам вспыхивала под веками ярко и зловеще молния демона, которому уже предана его душа.

Ему так и не удалось воспользоваться советом Гипериона — преступить собственное страдание. Это романтическое заблуждение, будто земное не имеет силы над бессильным, что

бесконечно уязвленное ощущает в себе сферу неуязвимого. Ecce homo — се человек, и ничто человеческое…

Чем больших высот достигал Гёльдерлин в поэзии, тем ближе он был к гибели. Откуда его безумие? Где его корни? Кто в этом виноват? И хотя ответов нет и, скорее всего, никогда не будет, он исподволь, задолго до наступления мрака, уже чувствует приближение тьмы.

«Я всё молчу и молчу, и надо мной накапливается тяжесть, которая неизбежно должна омрачить мой ум.

Я замерзаю и коченею в окружающей меня стуже. Таким железным стало мое небо, таким каменным стал я сам».

И мне кажется часто —
Лучше уснуть, чем так быть одному, без друзей,
Так уповать, и что между тем говорить ли, не знаю,
Делать ли, и для чего в скудное время поэт?

С одной стороны, полное поэтическое одиночество, с другой — растущее сомнение в том, не бессмысленно ли всё казавшееся вчера священным. С одной стороны, великие духовные идеалы, с другой — железная хватка действительности — жизнь с ее холодным безразличием. Культ героев, который исповедовал Гёльдерлин, весьма поучителен: героической душе подобает доброта, герой всегда чей-то защитник. А вот для него самого героев не нашлось — даже тогда, когда в июле 1802-го он неожиданно вернулся из Бордо — одичавший, страшный, трудноузнаваемый…

Это не было провалом в безумие. Пока это было нарастающее беспокойство, затем — всё более бессвязная речь, постепенное ускользание мысли, лихорадочно нарастающее метание из дома в дом. Существует версия, материализующая гёльдерлиновский символ «его поразил Аполлон»: будто бы последней точкой на пути к безумию стал солнечный удар, полученный во Франции. Но это не так. Последней точки не было… Согласно Ланге, в 1800 году у Гёльдерлина обнаруживается необычайная раздражительность и ранние признаки начинающейся шизофрении, которые в 1801 году приобретают совершенно отчетливый характер.

В июне 1802 года — Гёльдерлин был тогда домашним учителем в Бордо — он внезапно оставляет место и, внешне опустившийся, возвращается домой; у него уже явные признаки безумия. В 1803 году Ф. Шеллинг писал о нем: «Дух совершенно

расстроен… в полном отсутствии сознания… отталкивающе пренебрегает своей внешностью… Поведение помешанного… тих и обращен в себя».

Тридцати семи годам безумия предшествует еще пять, может быть, самых тяжелых лет жизни, когда он еще сознавал свое сползание во тьму и еще был способен создавать омраченные сознанием этого сползания гениальные творения. Затем началась долгая призрачная темная жизнь немецкого Батюшкова. И как вместо Ницше на короткое время появился еще один Распятый, так вместо забывшего свое имя Гёльдерлина на многие годы появился еще один Буонаротти или в просторечии — Скарданелли. Впереди у него были без малого четыре десятилетия «второй половины»…[76] У кого-то из аналитиков творчества Гёльдерлина я прочитал: «Как больная раковина порождает жемчужину, так шизофренический процесс может породить неповторимые духовные творения. И как мало тот, кто любуется жемчужиной, думает о болезни раковины, так же мало тот, кто впитывает животворящую для него силу художественных творений, думает о шизофрении, которая, быть может, была условием их возникновения».

Именно произведения 1801–1805 годов, когда Гёльдерлин заболел шизофренией, некоторыми критиками признаны «сердцевиной, стержнем и вершиной творчества Гёльдерлина, его истинным завещанием».

В его мифической реальности мир, история неотделимы от святого, абсолютного, божественного огня небес. Его глубинная тяга к Греции была выражением не романтизма, как считают критики, но высокодуховного, гигантского внутреннего напряжения, я бы сказал — той внутренней потрясенности, которая рождала гениальные стихи 1801–1805 годов и психическое заболевание одновременно. Как мифический Тантал, он, по собственному признанию, получил от богов больше, чем мог переварить.

Одним из шедевров погружающегося во мрак поэта стали 14 строк «Половины жизни». — «У Гёльдерлина нет ничего прекраснее и совершеннее, чем эти строки, — пишет критик, — он как будто бы прощался здесь с самим собой, со своей поэзией и в последний раз собрался со своими лучшими силами. Поэт вопрошает, что он станет делать, когда наступит зима; в ответ ему на ветру трещат флюгера».

В. Дильтей писал о гимнах, вышедших под заглавием «Песни ночи»: «Это венец последней эпохи Гёльдерлина; свершается судьба, которая вела всё его поэтическое развитие к полному освобождению внутреннего ритма чувств от стихотворных

метрических форм, однако последний шаг в этом развитии был сделан им на пороге безумия».

«В тех сумерках, которые на него спустились, герои и боги начали приобретать чудовищные размеры и фантастические формы… И его язык, сохраняя свою изобразительную силу, доходит до странного и эксцентричного. В нем какая-то неповторимая смесь болезненных черт с чувством нового стиля лирического гения».

В качестве примера В. Дильтей приводит уже указанное стихотворение «Половина жизни» (которое, кстати, удивительно напоминает картину Винсента Ван Гога):

От желтых груш пятниста
И в розах утопает
Земля в океане.
Вы, лебеди милые,
Пьяны поцелуями,
Головы окунаете
В воду священноразумную.
Горе мне, где я возьму, когда
Зима наступит, цветы и где —
Солнечный свет
И тени земные?
Стены стоят
Безмолвны и холодны, и на ветру
Знамен дребезжанье.

Гимны позднего Гёльдерлина для него самого являлись исполнением высшего поэтического предназначения. Любопытно, что «вхождение» Гёльдерлина в безумие сопровождалось (вполне, как позже у Ницше) подъемом, а не спадом настроения, ощущением силы и твердости духа. В 1800 году он пишет что «стал уверенней и тверже», а в 1801-м, что обрел, наконец, уверенность и готов исполнить свое предназначение на этой земле…

Какие бы мучения ни испытывал поэт в процессе болезни и как бы сильно ни задевали его реальные нужды действительности, теперь это уже не имеет для него большого значения; он живет только своей работой, ничего, кроме нее, не видит и переживает в ней такой подъем, который в той же мере понятен, в какой может быть причинно связан и с шизофреническим эйфорически-метафизическим возбуждением.

Так создаются те последние стихотворения, которые возникают в медленных переходах после стихотворений времени еще свободного от болезни, после них — тоже в медленных переходах — возникают уже упоминавшиеся стихи-руины позднего периода.

«Ночные песни», написанные уже за порогом безумия, — нечто беспрецедентное в мировой поэзии: чистый экстаз, ритм, поток болезненного вдохновения. Мысль уже временами покидает его, но связи между словами, хотя и ослаблены, но еще не исчезли, импровизация еще не превратилась в бессмысленность, смысл — в хаос. Он еще осознает себя и свое сопротивление разрушению, но он осознает и другое — «как ручей, уносит в дали меня нечто, необъятное, будто Азия».

Чем дальше, тем сильнее рвется и эта слабая связь, мысль ускользает, едва зародившись, остается лишь упоение ритмом, буйство языковой стихии, в которой затем начнут искать глубины языковой мудрости.

Что касается гёльдерлиновской парадигмы, то она, разумеется, предстает здесь резко усугубленной контекстом XX века. Гёльдерлин при всей своей уникальности на фоне своего времени еще не мог сознательно тематизировать выпадения из коммуникации как такового; достаточно вспомнить, что его знаменитое стихотворение из времен безумия «Различны линии бегущей жизни…» родилось в ответ на просьбу совсем простого человека, ходившего за больным, написать что-нибудь специально для него, — чтобы увидеть за гёльдерлиновскими темнотами, именно в качестве темнот вдохновлявшими Георге и того же Тракля, потрясающе наивную и непосредственную веру в сообщимость слова поверх всех социокультурных и прочих межей.

Своей судьбой Гёльдерлин как бы подтвердил пророчество о том, что «речь есть опаснейшее из имуществ, дарованных человеку». Иногда безумие Гёльдерлина трактуют как высшую заботу богов, о которой сам поэт написал в знаменитой элегии «Хлеб и вино»:

> Там они (боги) бесконечно творят и, кажется,
> мало считаются с тем,
> Живем ли мы, так сильно берегут нас небожители.
> Ведь не всегда хрупкий сосуд может вместить их.
> Лишь иногда переносит человек божественную полноту.

Этот человек не только дважды умер — один раз в 1807-м, второй — в 1843 году, но и дважды родился — в 1770-м и 150 лет

спустя. Ведь его не признавали вплоть до 20-х годов XX столетия. Его время не ощутило ни силу его мысли, ни мощь страсти, ни масштаб поэтического дарования. Разве что К. Брентано, но и тот разглядел одну только печаль: «Возвышенная, созерцательная печаль, быть может, никогда не была так чудесно выражена. Иногда этот гений мрачнеет и погружается в горький колодец своего сердца, но чаще апокалиптическая звезда его печали дивно и трогательно сияет над широким морем его чувств».

Потребовалось время, потребовались ужасы и страдания XX века, потребовался сраженный под Верденом Норберт фон Хеллинрат, потребовался Райнер Мария Рильке, потребовалась неистовая плеяда экспрессионистов, дабы оценить всю мощь и всё величие Гёльдерлина. Всемирная значимость поэзии Гёльдерлина была осознана совсем недавно, ознаменовавшись так называемым «Гёльдерлиновским возрождением». Так была названа тенденция в движении мировой поэзии второй половины XX — начала XXI веков. Потребовалось полтора века для того, чтобы поэзия, проза, переводы и сама фигура Гёльдерлина дали стимул к размышлениям философов и теологов (В. Дильтей, К. Ясперс, М. Хайдеггер, В. Беньямин, М. Бланшо, А. Фиоретос, Х. Кюнг), филологов (Р. Якобсон, П. Сонди), к творчеству писателей (С. Цвейг, П. Хертлинг и др.)[77].

Зарождению философского интереса к «непризнанным» способствовала книга «Переживание и поэзия: Лессинг — Гёте — Новалис — Гёльдерлин» (1905) В. Дильтея, в которой подчеркнута роль гениальных творцов в духовно-историческом росте человечества. Кстати, отсюда берет начало и осознание мощи духовного наследия Фридриха Гёльдерлина, вскоре переросшее в настоящий культ поэта, особенно сильно проявившийся в поэтическом творчестве С. Георге, Г. Тракля, Р. М. Рильке и в фундаментальной онтологии М. Хайдеггера.

Что Гёльдерлин некогда «перенес божественную полноту», свидетельствует то, что мы и сегодня, спустя 200 лет, видим его в той местности, где, созвучные друг другу, обретаются и обретают себя поэзия и философия. Об этой области в поздней статье «Жительствование человека» пишет М. Хайдеггер: «Пусть же именуется местностью склонения та светлая прореженность, где, ошеломляя и раздаривая, небожители склоняются к смертным на сей земле, где, благодаря и созидая, склоняются пред небожителями жители земли. В области склонения сопринадлежны друг другу в даровании-восприятии меры, то есть сопринадлежны поэтически смертные и небожители: жительствуя всякий на свой лад, они едины и слиты меж собой». Гёльдерлин, «подверженный молниям богов», по слову М. Хайдеггера, сказал

об этом по-своему:

Но нам подобает, о поэты,
Под Божьей грозою стоять с головой непокрытой.
И луч Отца, Его свет
Ловить и скрытый в песне
Народу небесный дар приносить.

Человек, которого не признали современники, человек, открытый модернистами и декадентами, вдруг стал величайшим национальным поэтом, потрясшим до основания всю немецкую культуру. И. Х. Ф. Гёльдерлин — более могущественный, сказал Р. М. Рильке, сравнивая его с собой. Я бы добавил — наисовременнейший, ибо время, созревшее для И. В. Гёте и Ф. Шиллера, не созрело для Фридриха Гёльдерлина.

Тот, чрез кого
Вещает дух, в свой срок исчезнуть должен.
Природа Божества не раз являет
Себя божественно чрез человека;
Так снова узнает ее искавший
Немало род. Но, только возвестит
Ее с блаженною душою смертный,
Она роняет на землю сосуд,
Чтоб ничему он больше не служил,
Чтоб Божье делом рук людских не стало.
О, дайте этим умереть счастливцам.
О, пусть в позоре, в суете, в тщете
Не изойдя, свободные в свой срок
Себя с любовью отдадут богам.

В Гёльдерлине мы обнаруживаем яркое свидетельство орфичности поэзии, вышедшей из хтонических глубин языка, предшествующих письму. Истинный поэт, — писал Поль Валери, — это древний человек; он пьет из родников языка; он творит «стихи» так, как гениальный неандерталец создавал «слова» — или же их первообразы. Подлинные поэты — всегда новые воплощения Амфиона.

Фридрих Гёльдерлин и сам считал, что движитель поэзии —

не разум, но первобытная сила вдохновения, ритм стихии: всё есть ритм, судьба человека — небесный ритм, и только ритм — всякое произведение искусства.

Так, драгоценной летучей пеной над морем страданья, возникают все те произведения искусства, где один страдающий человек на час поднялся над собственной судьбой до того высоко, что его счастье сияет, как звезда, и всем, кто видит это сиянье, кажется чем-то вечным, кажется их собственной мечтой о счастье. У всех этих людей, как бы ни назывались их деяния и творения, жизни, в сущности, вообще нет, то есть их жизнь не представляет собой бытия, не имеет определенной формы, они не являются героями, художниками, мыслителями в том понимании, в каком другие являются судьями, врачами, сапожниками или учителями, нет, жизнь их — это вечное, мучительное движенье и волненье, она несчастна, она истерзана и разбита, она ужасна и бессмысленна, если не считать смыслом как раз те редкие события, деяния, мысли, творения, которые вспыхивают над хаосом такой жизни.

Согласно Гёльдерлину, жизнь, как дух природы, и есть любовь Земли и Неба, именно в этом пространстве человек перекрещивается с божественным.

«Лирическое искусство Гёльдерлина, — писал Вильгельм Дильтей, — действует прежде всего тем, что оно, благодаря экономности слова, дает сильнейшую собственную ценность каждому отдельному выражению… Бережность выражения заставляет нас пребывать при словах». Гёльдерлин создал новую форму лирики, прообразом которой был античный миф. Поэтому в поэзии Гёльдерлина, — заключает В. Дильтей, — «миф снова становится действительностью, пережитой действительностью».

Поэзия Гёльдерлина — действительно небывалое (даже для такого титана, как Гёте) и сверхнапряженное (даже для такой экстатической личности, как Шопенгауэр) проникновение в суть мифа. В запредельной увлеченности Гёльдерлина античностью просматривается не столько «воспоминание будущего о прошедшем» или предсказание путей грядущей культуры, сколько разочарование в цивилизации настоящей. Античность была для него полигоном вневременных человеческих качеств и аллегорией исторического процесса.

Поэтические образы Гёльдерлина глубочайшим образом экзистенциальны, они — язык сущности. То, что М. Хайдеггер вместо теоретического анализа ссылался на символику И. Х. Ф. Гёльдерлина, Г. Бенна, Г. Тракля, — свидетельство глубинного родства его философии и их поэзии, поворотный пункт в эстетике, где она обращается лицом к подлинному бытию.

Подобно тому как через некоторое время Рихард Вагнер преобразует философию Артура Шопенгауэра в музыку «Тристана» и «Мейстерзингеров», Фридрих Гёльдерлин преображал философию и миф в ритм и вдохновение.

Декларируя сопринадлежность поэзии и философии, И. Х. Ф. Гёльдерлин признавал «философскую перегруженность» своих стихов. В «Гиперионе» он ярко показывает, что без поэзии греки никогда бы не стали народом философов, а в стихотворении «Память» говорит вполне на языке М. Хайдеггера: «**То, что пребывает, устанавливают поэты**». Оплодотворенная светом божественной красоты, поэзия, по Гёльдерлину, дает начало и конец мудрости: «…Философия, как Минерва из головы Юпитера, родится из поэзии бесконечного божественного бытия».

Правильность этой идеи глубоко чувствовал великий германский философ XX века Мартин Хайдеггер. Называя Гёльдерлина «поэтом поэтов», в творчестве которого осмысляется и обретается существо поэтической речи, Хайдеггер в докладе «Гёльдерлин и сущность поэзии» писал: «…Поэзия есть устанавливающее именование бытия и сущности всех вещей, — не произвольное говорение, но то, посредством чего впервые вступает в Открытое всё то, что мы затем обговариваем и переговариваем в повседневной речи… Поэзия есть изначальная речь некоего исторического народа». Ибо «только там, где есть событие речи, есть Мир… и лишь там, где господствует мир, есть История».

Ф. Гёльдерлин предъявлял к жизни те же идеальные требования, что и к поэзии: быть беспредельно совершенным, стирая в то же время границы самой поэзии и философии. Требования, которые выставляет поэзия художнику — целостность, интимность, характерность, универсальность, — глубоко экзистенциальны, но Гёльдерлин идет еще дальше: упреждая модернизм в искусстве, философии и гносеологии, он настаивал на своеволии творца, говорил об искусстве «без правил», требовал реализации в поэзии раблезианского принципа «всё дозволено».

Вдохновляясь неземным, порой впадая в благостную утопию, творя мир из собственного энтузиазма, Гёльдерлин постигал первоосновы жизни, ее сокровенную суть. Отрешенность от прозаизма часто вела к постижению высшего. Те, у кого интуиция преобладает над рассудком, всегда видели глубже и дальше, чем бесстрастные логики с их гипертрофированным, но бесчувственным рационализмом.

В Гёльдерлине интуиция сосуществовала с опытом отверженного и с той грозной страстью изгоя, которая открывает

в одном факте целые миры, уничтожает время, снимает все покровы майи и обнажает глубинные сущности.

Красота спасет мир — это идея не Достоевского, а Гёльдерлина. У него это звучит так: «Поэзия пересоздает человека». Поэзия — не игра, не развлечение, а средство объединения людей в живую, сложную, интимную целостность. Гармоническое общество — только повторение гармонии искусства. Прогресс человека — это прогресс его культуры. Как без богатых не может быть богатого общества, так без культурных не может быть гуманного общества. Возможно, такая вера тоже утопична, но иного, видимо, не дано.

Фридрих Гёльдерлин был новатором не только в содержании, но и в формах искусства, он так и говорил: жить — значит защищать форму. Потом П. Булез перевернет этот афоризм: форма — это защита жизни. Формы Гёльдерлина синкретичны: он соединил лирику, прозу, роман воспитания, исповедь, философию жизни, миф в ритмике широкого и стремительного потока, несущегося из мировых пространств. Эллинская строфика, гекзаметры, пентаметры, алкеева и асклепиадова строфы тоже не случайны — они символизируют вечную, неизменную компоненту жизни и бытия.

Все связанные формы постепенно становятся слишком тесными для его вдохновения, все глубины слишком мелкими, все слова слишком тусклыми, все ритмы слишком тяжеловесными — исконная классическая закономерность лирического построения перерастает себя и рушится, мысль всё мрачнее, всё грознее, всё глубже ширится из образов, всё полнее становится ритмическое дыхание, величественно смелые инверсии нередко связывают в одно предложение целые строфы, — стихотворение превращается в песнь, гимнический призыв, пророческое прозрение, героический манифест. Символом такового, духовной прародиной для Гёльдерлина предстает неповторимый свет классической Эллады. Для Гёльдерлина начинается мифотворчество, поэтизация всего существующего. «Мир как сон, и сон как мир» — это слова Новалиса о последнем разрешении поэтического духа, прямо относятся к Гёльдерлину.

По многозначности, сложности, амбивалентности образов, по обилию ассоциаций и плюралистической «темноте» Гёльдерлин предвосхищает другого гиганта — Джеймса Джойса, хотя он не обладал ни эрудицией, ни интеллектуальной мощью последнего. Эта тема — Джойс и Гёльдерлин — еще не разработана, она еще ждет своих первопроходцев.

Гёльдерлиновский стиль текуч, первоматериален, хтоничен, как сама природа. Образ оказывается эскизным, поиск —

незавершенным, финал — открытым. Исчерпанности никогда нет. Казалось бы, всё, мысль завершена. Но он нанизывает на нее новую, ищет место полифоническому слову, обыгрывая саму несказанность. Для него стих, слово, человек — одно: жизнь. Жизнь с ее неопределенностью, незавершенностью, постоянно возникающими заграждениями, порогами, непреодолимостью судьбы.

В чем-то Гёльдерлин предвосхитил бодлеровские «Цветы Зла», осознав, что предметом поэзии может и должно быть низкое, без которого нет высокого. Главное требование его поэзии — das Lebendige, жизненность. Философия умозрительна, поэзией жизни должна быть сама жизнь. Возможно, в чем-то он пошел даже дальше Поля Бодлера. В миниатюре «Природа и искусство — Сатурн и Юпитер» Гёльдерлин предостерегал поэта от увлечения царством Юпитера — цивилизацией. Без углубления в необработанную материю, в мифологические глубины природы, в человеческие недра, в доисторическую дикость Сатурна поэзия остается поверхностной и убогой.

День за днем
Смотреть на эту пляску дикарей,
В которой вы, кривляясь, мельтешите,
И друг за другом гонитесь — в безумье,
В позорном страхе, мечетесь, как тени
Непогребенных мертвецов, о жалкий,
Ничтожный сброд, отринутый богами,
Ужимки ваши видеть шутовские
Всё время пред собой — какая честь!
Нет, нет, шуты! Стократ предпочитаю
Жить бессловесным, чуждым средь зверей,
В горах, под ливнем и палящим солнцем
Делить кусок с животными, чем к вам
В убожество слепое воротиться!

В гёльдерлиновском «Гиперионе, или Отшельнике в Греции», представляющем как бы исповедь поэта — всё провиденциально. Не книга даже, а музыка предчувствия, скажет биограф. Откуда такое визионерство? Да ведь «сын неба» Гиперион — это поэтическая автобиография самого Гёльдерлина. Оттого взыскующий чистоты и красоты мечтатель, поющий гимны свободе бунтарь, вознамерившийся построить ни много, ни мало — идеальный мир, нигде вокруг себя не находит ни цельности, ни

гармонии, ни блаженства.

К работе прикован.
Каждый — один, и в шумной своей мастерской
Слышит себя одного… всё тщетно:
Бесплоден, как фурии, труд
Этих несчастных рабов.

Дух времени всегда один:
Вокруг всё дико, жутко в мире:
Всюду крушенье, куда ни гляну.

А нам нет приюта
Никогда и нигде.
Падают люди
В смертном страданье
Всегда вслепую
С часу на час,
Как падают воды
С камня на камень,
Из года в год
Вниз,
в неизвестность.

Главным мотивом «Гипериона» является прозрение, открытие фундаментальной неразрешимости жизни, амбивалентности человека, трагизма бытия. То, что незрелому сознанию представляется простым, гармоничным, обнадеживающим, в глубинах своих темно, непросто и трагично. Прозревая, Гиперион узнает, что антагонизм разъедает не только угнетателей и угнетенных, но что сами жертвы могут легко стать палачами, что их сплоченность — лишь видимость, что грядущее несет в себе наследие прошлого и что сам человек — блазон. Предательство, обман, убийство здесь уже не элементы черного готического романа, а экзистенциальные категории, символы абсурда.

То, что в «Гиперионе» существовало в виде наброска, в «Смерти Эмпедокла» стало монументом.

…В «Гиперионе» — только предрассветный сумрак, в «Эмпедокле» — уже темная, насыщенная роком грозовая туча, сверкающая зловещими молниями… если Гиперион, мечтатель, еще ценил благородство жизни, чистоту и ценность существования, то Эмпедокл, в котором все мечты угасли в

высшем знании, требует уже не величия жизни, а лишь величия смерти. В «Гиперионе» отрок, дитя, вопрошает жизнь, в «Эмпедокле» зрелый муж дает мужественный ответ…

В «Смерти Эмпедокла» Фридрих Гёльдерлин не просто назвал дух человеческий подобьем Божьим, но еще и сжигающим пламенем:

Он благом был бы нам. Но алчно пламя,
Когда оно покинет свой очаг.
Да сгинет тот, кто, душу и богов
Своих предав, святую тайну слов
Невыразимых выразить захочет
И, словно воду, свой опасный дар
Расплещет и растратит; это хуже,
Чем убиение…
В безумье и тоске сгорая, каждый,
Кто Божье в руки человеку даст.

Трагедия Эмпедокла — это итог личной истории самого Гёльдерлина, итог Просвещения, оптимистических прогнозов и революционных надежд. Проблема Эмпедокла — это трагедия духа в мире бездушия. Эмпедокл — это сам Гёльдерлин, осознавший свою мощь и свое бессилие.

То, что прославленный И. В. Гёте попытался выразить в «Тассо», то непризнанный Ф. Гёльдерлин гораздо лучше выразил в «Смерти Эмпедокла»: мука гения — даже не жизненные страдания, но трагедия самого творчества, исконное метафизическое противостояние поэзии и жизни, духа и насилия. И единственный выход — жертвенное искупление посредством саморазрушения… Эмпедокл пленял Гёльдерлина мудростью-мужеством: певец первостихий, бросаясь в жерло Этны, словно возвращался к огненному духу природы:

Тому, кто был для смертных гласом духа,
Необходимо вовремя уйти…

Судьба Эмпедокла — это трагедия гения; правда духа — это гибнущая правда. Глас массы — это глас силы, хотя и бессильной:

— В изгнанье их, учителя с юнцом!

— Всё ясно нам! Казнить его! Казнить!

Правда силы — правда карающая, — хочет сказать Гёльдерлин. Среди множества человеческих правд самая возвышенная — всегда с отрубленной головой. Формуле Гёте — «Постоянство в перемене» Гёльдерлин противопоставил модернистский тезис — «Становление в гибели и через гибель».

Гёльдерлиновский «Эмпедокл» — поэтический предвестник киркегоровской «Критики современной эпохи», «Грядущего хама» Д. Мережковского и «Восстания масс» Х. Ортеги-и-Гассетта.

Мне мерзок ты со всей своею братьей,
И долго было мне загадкой, как
Вас, лицедеев, терпит мать-природа.
Уже ребенком вас я ненавидел,
Растлителей, вас избегал я сердцем…
Тогда уж я предчувствовал со страхом,
Что вы любовь свободную к богам
Хотите обратить в пустую службу,
Что лицемерить должен я, как вы.
Прочь с глаз моих! Мне мерзок человек,
Святыню превративший в ремесло!

Самоубийство Эмпедокла — финал Просвещения. Философ — не есть спаситель человечества. Философ — прежде всего человек, зараженный теми же болезнями, что и остальные, подверженный тем же страстям. Философ познал свою ошибку и, как истинный грек, должен покончить с собой, окончательно слиться с природой…

Он не хотел «учить о Боге», а желал «говорить с Богом» на поэтическом языке. И вся его поэзия воспринимается как новое Богословие. Завершу этот раздел стихотворением Людмилы Максимчук, посвященном Фридриху Гёльдерлину:

О поэты! И как это вас создает
Всемогущий Творец среди прочих творений?!
Вот и Гёльдерлин. Светлый. Изысканный. Гений!
Как положено — нищий. Гнезда не совьет.

Как положено — вольный себя выбирать
Между щедростью дара и щедростью злата.
Видно, наша Земля на поэтов богата,

Так не жалко и ноги о них вытирать.

Превеликим и сытым от мира сего,
Облаченным в чины и допущенным к власти.
Что ж! Смиренье — приют для изгнанника страсти.
Но — безумие… Нету страшней ничего!

Все прошло. Все осталось, как в замкнутом сне,
В глубине подсознанья, в петле заточенья.
Без надежды на проблески, на облегченье
Изможденной душе тяжелее вдвойне.

…Берегись, если ты гениален и чист:
До тебя доберутся из средневековья.
Да падут лепестки на твое изголовье!
Да хранится вовек твой исписанный лист!

Да сияет венец! Да блистает чело!
Да заплачет душа от избытка блаженства!
…О поэты! Недаром вам так тяжело
В этом мире пороков и несовершенства…

Генрих Клейст (1777–1811)

Поэзия, тебе полезны грозы!
Я вспоминаю немца-офицера:
И за эфес его цеплялись розы,
И на губах его была Церера[78].

О. Мандельштам

Эпиграф — романтическое преувеличение: не было ни эфеса, ни роз, были страдания, была боль, была ранняя смерть.

Итак, Генрих Клейст… один из первых едва проклюнувшихся ростков модернизма. Нет, не так — человек для любой поры, не легковесная, поверхностная вера в человека, но осознание уязвимости и непрочности человеческого удела.

Молодость не может быть умудренной, но может быть безмерной, страстной, гениальной. Отсюда этот избыточный максимализм, который одних делает экстремистами, а других визионерами, пророками, витиями. Как и откуда возникает мистическое прозрение? Что служит исходной точкой, толчком? Какова природа вестничества? Кто знает?..

Возможно, Клейст предвосхитил грядущее под влиянием глубоких потрясений, завершившихся (не без влияния И. Канта) осознанием абсурда бытия и бессилия разума. Впрочем, это маловероятно, ибо «вещь сама по себе» — слишком абстрактна для юноши, живущего эмоциями и спонтанными стихами. Возможно, жизнь дала ему слишком много суровых, чрезмерных уроков и позволила ощутить угрозу еще только зарождающейся тоталитарности. Но наиболее вероятная причина — само устройство его ажурной души, трагедия личной судьбы, в которой гениальность столкнулась с травлей, породив душераздирающие сомнения и мировую скорбь; их мы и принимаем за «явление Клейст».

Почему сегодня именно Клейст? Что делает его столь необходимым? Чем он близок современности?

Насильственность взрыва — вот что отличает драмы Клейста от костюмированной игры мыслей у Геббеля, где проблемы идут от мозга, а не из вулканической глуби существа, или от драм Шиллера, где великолепные концепции и конструкции воздвигаются где-то за рубежом личных страданий, за пределами исконной опасности, угрозы существованию. Ни один немецкий поэт, кроме Клейста, не отдавался своей драме так глубоко и

безраздельно, никто так убийственно не терзал свою грудь творчеством…

Слово сказано: терзание. Как и у Шекспира, драмы Клейста, — это вопль, взрыв, крик боли, сполох пламени.

В «Гискаре» он, словно сгустки крови, выплевывает всё свое честолюбие Прометея, в «Пентесилее» изливается его сексуальный пыл, в «Битве Арминия» беснуется неистовая до озверения ненависть, в «Кетхен из Гейльбронна» и в новеллах еще вибрирует электрическое напряжение его нервов…

Его творчество не знает обдуманного, планомерного изложения, — это всегда извержение, бешеная борьба за освобождение от ужасного, почти смертельной опасностью сомкнувшегося бедствия.

Суть даже не в нравственном кошмаре его жизни — суть в той жизненной силе, с помощью которой он переплавил свою собственную трагедию в трагическое искусство. Да, он намного опередил свое время. По напряженности, силе боли он созвучен лишь дню сегодняшнему. Все его гиперболы и гротески — сегодняшняя «норма», то, что инкриминировалось ему как извращенное упоение, — сегодня обыденность.

Трагизм таких натур в их несоизмеримости с бытием, в их неспособности к компромиссу с действительностью, в невозможности отказа от идеала, в неумении жить и быть «как все». Они не способны на предательство, с такой легкостью и частотой совершаемое другими, — поэтому-то и неприемлемы для других, потому-то и любимы Мандельштамами и Ахматовыми.

Мегаломания, мессианство, демиургический синдром Клейста, Гёльдерлина, Ницше и иже с ними — болезненная реакция на эту несоизмеримость: себя и других. Мания величия, злокачественный нарциссизм — удел ничтожеств, здесь же нечто другое — то, что трудно выразить лучше, чем это сделал один из них в «Смерти Эмпедокла»: «но трудно смертному узнать блаженных»…

Не трудно даже, а скорее невозможно. Потому-то и существует небрежение к гению, та легкость, с которой масса губит лучших людей — ломает, укладывает в рамки, доводит до безумия или самоубийства.

Фридрих Ницше узрел в Генрихе Клейсте то главное, что делает его не просто реалистом, а модернистом, именно — осознание роковой неисцелимости бытия. Так, ратуя за свободу личности, он, как никто другой, ощущал множество природных, генетических, социальных ограничителей этой свободы. Его трагическое мировосприятие, убийственное чувство собственного

творческого бессилия — отсюда…

Некогда олимпиец Гёте записал в альбом пессимисту Шопенгауэру проникновенные строки:

В себе найти ты хочешь ценность.
Уверуй прежде в ценность мира.

Но А. Шопенгауэр и Г. Клейст знали другое: что они сами — тоже мир — чудовищный, раздробленный, вечно мучимый и неудовлетворенный, мир неисцелимый. Даже если они хуже Гёте знали внешний мир, у них было нечто столь же необъятное — собственные души, и в них-то они разбирались не хуже Веймарского Громовержца…

Все художники делятся на две группы: живописцев внешнего и внутреннего мира. И. В. Гёте при всей его мощи больше тяготеет к первой, Г. Клейст — ко второй, причем — со свойственной ему избыточностью. Поверхность жизни, объективизм не привлекают его. Он чужд холодной наблюдательности и красивости внешних форм. Его герои, как и их творец, помечены печатью Каина — они должны губить или погибать.

И всё же — почему, собственно, руссоист Клейст? Не потому же, что из выученика Апостола Равенства вполне может получиться пессимист, мистик или реакционер — это слишком тривиально. Но потому, что Клейст — веха в европейском сознании, теряющем наркотическую веру в автоматизм прогресса. Тут источник мощнейшего сотрясения культуры, понимаемой исключительно как восхождение общества. Клейст категорически отверг гердеровскую историю человечества как прогрессирующего синтеза истории естественной и социальной. Да, природа, может быть, и руководствуется разумом, его цель, может быть, грядущий Эдем. Но вот цивилизация разрушительна и жестока, ее цель — Содом и Гоморра. История — это нескончаемый конфликт природного и социального, естественного и идеологического, Эдема и Содома. Вот почему она и движется от первого ко второму. Природа бессильна перед цивилизацией. Идеология то и дело возвращает историю к своим истокам. Эдем и Содом неразделимы, и наш путь пролегает не между первобытным и грядущим раем, а соединяет «золотой век» с Апокалипсисом. История не столько даже циклична, сколько инфернальна — бес постоянно начеку, толпа всегда готова к погрому, культура слаба…

Выходец из старинной прусской дворянской семьи, традиции которой предписывали ему офицерскую карьеру, Генрих Клейст обучался в кадетском корпусе, участвовал в неудачном походе феодально-монархической коалиции против революционной Франции, но быстро расстался с чуждой его склонностям военной службой, дабы заняться поэзией.

Неприкаянный Агасфер, он самим рождением своим был обречен на ненавистное ему пруссачество. В этой предрешенности — начало восхождения на Голгофу, первый пункт трагической борьбы за духовную свободу. Можно себе представить страдания юного ефрейтора в армии, осаждающей Майнц, художника, взыскующего красоты, а взамен получающего казарму и плац.

Чувствительный удар по иллюзиям Клейста нанесла послереволюционная действительность — растущая власть чистогана, наполеоновские войны, разгром прусских войск под Йеной, поражение Австрии под Ваграмом. Тревоги и потрясения века, разрыв между свободой и реалиями жизни, утрата людьми взаимного доверия, сумятица души, попрание человеческого достоинства, горечь непризнания — всё это формировало его характер, рождало в нем мужественное сопротивление хаосу жизни. Он находит в себе силы вырваться из чуждой ему среды, но близкие ничего ему не прощают — ни ухода из армии, ни писательства, ни первых неудач, ни того, что, став писателем, он не стал Шекспиром в 30 лет…

Естественным результатом рефлексии, стресса, неудовлетворенных желаний стали метания, скитания, страстные поиски — культуры, собственной самости, личного спасения… При всем том зов плоти вступил в неразрешимые противоречия с предписаниями морали, превращая жизнь юноши в кошмар.

Одно обстоятельство трагически усугубляет его пытку: чувствуя себя сексуально несостоятельным, он помолвлен с чистой, невинной девушкой, которой читает длинные лекции о нравственности (считая себя запятнанным до глубочайших тайников души), которой он объясняет супружеские и материнские обязанности (сомневаясь, что будет в состоянии исполнить супружеский долг).

Сексуальные страхи Клейста были всего лишь плодом его драматического воображения, первое же обращение к врачу обнаружило его норму, но сексуальность этого человека так никогда и не стала нормальной. Почему я касаюсь запретного низа? Потому что у Генриха Клейста он в значительной мере определял верх — не только его творчество, но трагедию его жизни, постоянно отравляемой воображаемыми грехами.

Ни к одной женщине, ни к одному мужчине не было у Клейста ясного простого отношения — не любовь, а всегда какая-то сложность, чрезмерность, всегда какой-то избыток или недостаток.

Преувеличивая изначальные страсти, — а Клейст был художником не только благодаря точности своих наблюдений, но и благодаря превышению меры, — он всякое чувство доводит до патологии. Всё, что называется pathologia sexualis, в его произведениях становится образным, и притом в почти клинических формах: мужественность он доводит почти до садизма (Ахилл, Веттер фон Штраль), страсть — до нимфомании, волнение крови — до сексуального убийства (Пентесилея), сладострастие женщины — до мазохизма и рабства (Кетхен из Гейльбронна).

Здесь что-то от фрейдовского вытеснения — вытеснения из подсознания в творчество. Нет, Клейст не сластолюбец, его духовная чистота не вызывает сомнений, но он страстотерпец — страдалец, мученик собственных страстей, морально не способный осуществить свои грезы. Подавленная сексуальность далеко не единственная причина вечного страха и стресса: всякое свое чувство, любое бедствие фантазией своей он раздувает до космического масштаба, до мании, до клинического состояния. Не отсюда ли эта безумная угроза вчерашнему кумиру, у которого только вчера он стоял «на коленях своего сердца»? — «Я сорву венец с его чела!»

Другой зверь из ужасной стаи буйных чувств — честолюбие, сроднившееся с бешеной, безоглядной гордостью, честолюбие, топчущее ногами все препятствия. И еще один вампир сосет его кровь и мозг: мрачная меланхолия, но не меланхолия Леопарди и Ленау — состояние душевной пассивности — а, как он пишет — «скорбь, которой я не могу овладеть».

Он страдает от неистовой полноты страсти, но еще более — от самообуздания. Ему нужен покой от себя самого, но как творчество — всегда беспредельность, так Клейст — всегда безысходность.

С немецким педантизмом, обуздывая свою безудержность, он строит план жизни в духе французских просветителей: совершенствование знанием. Он бросается от науки к науке, от языка к языку, от философии к философии, пока не добирается до Канта, «соблазнителя и губителя всех немецких поэтов». Главное, что он отсюда выносит, — это разубеждение в целебной силе образования и в познаваемости истины. Для другого это была бы очередная ступень жизненного опыта, для экзальтированного поэта — крах. «Моя единственная, моя высшая цель погибла, а

иной у меня нет». И вот ему уже противно всё, что именуется знанием, и, пытаясь убежать от «печального разума», он обращает взор к не менее трагическому идеалу другого экстраверта — Руссо: к растительной, незаметной, пастушеской жизни. «Обработать поле, посадить дерево, зачать ребенка». И хотя он не способен ко всему этому, он бежит дальше, покидая упрямую невесту, бросая науку, поэзию, философию. Он рвется к земле, но чем больше усилие, тем сильнее неудача. Он всё еще не знает, к чему призван, и бурлящая в нем энергия готова излиться разрушением.

Но зерна уже брошены. В Париже он начал писать «Семейство Шроффенштейн», и, хотя всё еще не осознал смертельной спасительности поэзии, час близок.

Наконец, в глухо ревущем внутреннем хаосе страстей начинают просвечивать очертания призвания, но и здесь он не знает меры. Едва начав творить, он уже чувствует себя дерзновенным. Никакой робости начинающего. Своим «Гискаром» он призван затмить Эсхила, Софокла, Шекспира. Новый жизненный план по-детски прост: обрести бессмертие. А раз так, надо обратить творчество в оргию. Впрочем, он осознает, что злосчастное честолюбие отравляет ему жизнь, минутами молит Бога о смерти, но, восхищаясь и ненавидя то, что выходит из-под его пера, он — штрих за штрихом — рисует героя, в которого втискивает всю трагедию своего духа и тем самым хотя бы частично гасит сжигающий его огонь. Творит и — уничтожает, рвет вариант за вариантом и наконец начинает понимать, что в очередной раз он проиграл.

Клейст — Ульрике:

«Небо свидетель, дорогая Ульрика (и я готов умереть, если это не подлинная правда), с каким удовольствием я дал бы по капле крови из моего сердца за каждую букву письма, которое я мог бы начать словами: «Мое произведение окончено». Полтысячи дней подряд и большинство ночей я потратил, чтобы к многочисленным венцам, украшающим наш род, прибавить еще один; теперь же наша святая хранительница говорит мне: довольно… Было бы неблагоразумно тратить силы на произведение, которое слишком трудно для меня. Я отступаю перед тем, кто еще не пришел, и за тысячелетие до его прихода склоняюсь перед его духом».

И вновь — отчаянье… Вчерашнее высокомерие сменяется столь же мощным самоуничижением. Он чувствует себя обездоленным, и в один из дней тяжелой депрессии совершает свое первое — ритуальное — самоубийство: сжигает рукопись «Гискара».

И вот неприкаянным Агасфером носится он по Европе — без цели, без причины, без преследователя, без надежды. Его арестовывают как шпиона — на континенте грохочет война, только случай спасает от расстрела. Куда он бежит? От кого убегает? От себя?

Так бродит по странам Рембо, так Ницше меняет города, а Бетховен квартиры, так Ленау кидается с континента на континент: каждый из них чувствует бич над собой, ужасный бич внутренней тревоги. Все они гонимы неведомой силой и навек обречены пребывать в ее власти.

Клейст знает, куда ведет его демон. Знает с самого начала: в пропасть. Не знает только, удаляется ли он от пропасти или пламенеет навстречу ей. Пропасть Клейста — внутри его существа, потому он не может избегнуть ее. Он несет ее с собой, будто тень.

И. В. Гёте, вообще не очень-то жаловавший молодых романтиков и заявивший, что «классическое — это здоровое, а романтическое — это больное», к Клейсту относился с особой неприязнью: «Во мне писатель этот, — признавался он, — при чистейшей с моей стороны готовности принять в нем искреннее участие, всегда возбуждал ужас и отвращение…»

Хотя Гёте считал Клейста ипохондриком, он не был больным, если не считать болезнью разорванность сознания. Если существует комплекс Эдипа, то самым ярким примером того, к чему приводит самоподавление, является Генрих Клейст. Одно дело, когда себя подавляет эвримен, и другое, когда гений. Клейст буквально взрывал себя перенапряжением, доведенным до невиданных размеров.

Человек бешеного характера и огромного честолюбия, Г. Клейст считал, что ему подобает быть литератором такого ранга, как Софокл или Шекспир. Он действительно был ровней Ибсену или Метерлинку, его комедию «Разбитый кувшин» можно поставить в один ряд с гоголевским «Ревизором», но она была слишком сложна для театра, даже современного, — я уже не говорю о трудностях перевода драм Клейста на иностранные языки.

Хотя Клейста причисляют к школе романтиков, на самом деле он всю жизнь оставался непризнанным одиночкой, мастером психологического подтекста, интроспекции и «неукротимой решимости исторгнуть тайну жизни». Как позже модернисты XX века, Генрих фон Клейст воспринимал мир как чреватый бедами хаос и черпал правду из глубин собственного духа, творя героев из самого себя. К нему вполне применима характеристка, данная Г. Ибсену: «обнаружение глубочайшего несоответствия между

благополучной видимостью и внутренним неблагополучием изображаемой действительности».

Герои Клейста, как затем герои Ибсена, — это люди искалеченные жизнью, то есть друг другом. Кризис их душ — это судьба неординарных личностей, отмеченных печатью Каина. Все они талантливы, их замыслы велики, но у них «кружится совесть», ибо, в отличие от других, они слишком многое сознают и потому не могут быть счастливы, как миллионы конформистов-эврименов, творящих свои гнусности с животной простотой и без душевных осложнений. Главная тема обоих — убиение души. Они не были моралистами, но знали, что самое страшное зло — даже не смерть, а бесчеловечность. Трагедия мира — это трагедия растоптанных человеческих душ.

Первая драма Клейста, «Семейство Шроффенштейн», переведенная на русский Борисом Пастернаком, является «трагедией судьбы», игрищем темных, невидимых, иррациональных сил, вынуждающих людей действовать вопреки собственным принципам, против собственных желаний. Она предшествовала «Привидениям» Генрика Ибсена и «Праматери» Франца Грильпарцера, в чем-то предвосхитив джойсовские мотивы и драматургию абсурда.

Зло в мире — не частность, не случайность. Оно глубоко заложено в его основе. И для Клейста люди уже не братья, а враги. Подтекст — это язык врагов… Люди в заговоре друг против друга. Как здесь, в «Роберте Гискаре». И эта идеология зла, сомнений в этических ценностях, она у Клейста проникает в самую фактуру его драмы, в самую основу его искусства.

Большинство моралистов навязывает свою ригористическую этику другим. Клейст проповедует категорический императив не для ближних, но исключительно для себя. А когда себя судит столь беспощадный судья, приговор может быть только суровым. И он сам приводит его в исполнение…

Клейст столь глубоко прятал свой огонь, так тщательно таил свой внутренний мир, что даже немногие, знавшие, что перед ними — большой поэт, смотрели сквозь или мимо него. Три снисходительные строчки К. Брентано: приземистый, 32-летний, круглоголовый, с быстро меняющимися настроениями, детски добрый, бедный, замкнутый. Всё.

Не сохранилось ни его точных портретов, ни непредвзятых воспоминаний. Внешне в нем не было ничего байронического, разве что женственность. Со стороны он казался непроницаемым и беззвучным. В сочетании со скрытностью это рождало герметичность. «Не существует средств для общения, — пишет он. — Даже то единственное, чем мы обладаем — язык, — не

пригоден для этого; он не может обрисовать душу. Поэтому меня охватывает чувство, похожее на страх, всякий раз, как я хочу кому-нибудь открыть свой внутренний мир».

Обремененный комплексом неполноценности и манией величия одновременно, он чувствовал себя изгоем, человеком не от мира сего. Тягостные паузы, неподвижный взгляд, что-то мрачное и странное, препятствующее сближению. От него веяло суровостью, — говорила Рахиль, хозяйка литературного салона.

Никто не чувствует себя хорошо вблизи него. Никто не выдерживает его до конца: давление его атмосферы, жар его страсти, безудержность его требований (почти от каждого он требует совместной смерти!) слишком гнетут, чтобы можно было их вынести. Каждый сознает, что только шаг отделяет его от смерти и гибели. Когда Пфюль в Париже не застает его дома, он бежит в морг искать его среди самоубийц. Когда Мария фон Клейст не получает от него известий в течение недели, она посылает сына отыскать его, чтобы не дать свершиться самому страшному. Кто не знал его, считал его равнодушным и холодным. Кто его знал, содрогался в ужасе перед сжигавшим его мрачным огнем.

Он знает сам, что «опасно связываться со мной», — так он сказал однажды. Поэтому он не винит тех, кто отстраняется от него: всякого, кто приближался к нему, обжигало его пламя. Вильгельмине фон Ценге, своей невесте, неумолимостью нравственных требований он испортил молодость. Ульрику, любимую сестру, лишил состояния. Марию фон Клейст, искреннего друга, оставил обездоленной и одинокой. Генриетту Фогель потянул за собой в могилу.

Да, амбивалентный человек, олицетворяющий полярность, ходячая борьба противоречий: задорное мальчишество и — углубленность, глубочайшая человечность и — демонизм, страстное желание открыться и — замкнутость, ненасытное впитывание мира и — одно из самых мрачных мировидений, рождающее страшные и жестокие сцены «Пентесилеи».

В последние годы он целые дни проводит с трубкой в постели, пишет, творит, изредка выходит — и то больше всего «в трактиры и кофейни». Его необщительность становится всё более суровой, всё меньше места он занимает в памяти людей; когда в 1809 году он исчезает на несколько месяцев, друзья равнодушно считают его умершим. Никто не замечает его отсутствия, и, если б его смерть не была столь мелодраматична, никто не ощутил бы ее, — слишком нем, слишком чужд, слишком непроницаем стал он для мира.

Достигнув апогея в своем искусстве, он одновременно

попадает в перигей жизни. Его пьесы отклоняются театрами, а случайно попавшие на сцену осмеиваются публикой. Издатели отмахиваются от его книг. И. В. Гёте, никогда к нему не благоволивший, ныне считает его просто недостойным внимания. Ульрика покидает его. Родные отталкивают как зачумленного. «Я готов лучше десять раз умереть, чем еще раз пережить то, что я испытал во Франкфурте за обеденным столом». Мысль о смерти, никогда его не покидавшая, становится всё менее призрачной, боль всё невыносимей. «Моя душа так изранена, что, когда я высовываю нос из окна, мне кажется, будто дневной свет причиняет мне боль».

Какой-то первобытный страх — он увековечил его в «Принце Гомбургском» — внушает ему, одинокому, опасение, что это одиночество жизни будет преследовать его и в смерти, в вечности: поэтому с самого детства в мгновения высшего экстаза он предлагает каждому, кого он любит, умереть с ним. Неудержимо стремившийся к любви в жизни тоскует по смерти в любви. В земном существовании ни одна женщина не могла удовлетворить его чрезмерности, не могла идти в шаг с фантастическим устремлением экстатики его чувств; никто — ни невеста, ни Ульрика, ни Мария фон Клейст — не может сравниться с точкой кипения его требований, только смерть, только превосходная, непревосходимая степень — Пентесилея выдала его пламень — способна удовлетворить его потребность в любви. Желанна для него только та женщина, которая согласится с ним умереть, и «ее могилу он предпочтет постели всех королев мира». Каждому, кто ему дорог, настойчиво предлагает он сопутствовать ему в этом падении во мрак. Каролине фон Шиллер (почти чужой ему) он заявляет, что готов «застрелить и ее, и себя», а своего друга Рюле он завлекает ласковыми страстными словами: «Меня не покидает мысль, что мы еще должны что-то сделать вместе — приди, свершим еще что-нибудь прекрасное и умрем!» Эта страсть к совместной смерти остается непонятной для друзей и для женщин, как все его преувеличения чувства: тщетны его настояния, тщетны мольбы: он не находит себе спутника в бездну — все они с испугом и недоумением отвергают фантастическое предложение. Наконец он встречает женщину, почти чужую, — которая благодарна ему за это странное приглашение. Она больна, приговорена к смерти, ее тело так же поражено раком, как его душа отвращением к жизни: неспособная к смелому решению, но экзальтированно заражаясь его экстазом, погибающая позволяет увлечь себя в пропасть. Он нашел теперь человека, который избавит его от одиночества в последний миг падения, и вот рождается эта удивительная, фантастическая

брачная ночь нелюбимого с нелюбимой; стареющая, смертельно больная, некрасивая женщина бросается с ним в бессмертие. В глубине души эта остроумная, сентиментально-восторженная жена кассира ему чужда: вероятно, он никогда не знал ее как женщину, — но он обручился с ней под другой звездой, под другим знаком, в святом таинстве смерти.

Только один человек во всей Германии — такой же гениальный, неприкаянный и непризнанный — признавал его безоговорочно. Признавал и восхищался. Только один. Только Эрнст Теодор Амадей Гофман.

И. В. Гёте отверг и клейстовскую обработку «Амфитриона», и «Пентесилею», и «Разбитый кувшин». Видимо, Клейсту на роду было написано быть неудачником — все его начинания — будь то театр, журналистика («Берлинский вечерний листок»), всё его творчество до «Истории моей души» своим итогом имело каминный огонь (рукописи очень даже горят) или равнодушие публики. Клейст кипел замыслами, но всё, к чему он прикасался, тут же рассыпалось в прах.

Говорят: болезненность, безумие… Но не были ли его неблагополучие, гонимость, неприкаянность реакцией на мир? Могло ли тотальное недоверие не породить всепожирающих сомнений? Не были ли все его неудачи естественным и тривиальным результатом отсутствия пророка в своем отечестве? Да, гений боли жаждал славы, хотел быть по меньшей мере Шекспиром, грезил сорвать лавровый венок с головы самого Гёте. Но разве Клейст или Гёльдерлин, не замеченные патриархом из Веймара, были менее значительны? Разве, в отличие от олимпийски спокойного Гёте, не мучили они самих себя сверхчеловеческой требовательностью? Даже в непризнанности этих гениев при гипертрофированной прижизненной славе Гёте было что-то опережающее время, какое-то нечеловеческое могущество, инстинктивно отталкивающее окружающих. Гёте был *свой*, эти были *пришельцами*. Но они были людьми, к тому же сверхчувствительными, они хотели подтверждения собственной гениальности сейчас, немедленно, а не через века после смерти.

В 1825 году Арним писал Гримму, что ему довелось увидеть на сцене «Кетхен из Гейльбронна» в ужасающей переделке некоего литературно-театрального вредителя Гольбейна, но, сидя в ложе, Арним подумал о бедняге Клейсте: добейся он хотя бы такого, искаженного исполнения своей драмы в Берлине, он бы остался жив. Можно предположить, что Арним был прав. Многие горести свели Клейста в могилу, но горчайшей из них было непризнание.

Клейст был тем бунтарем, о котором писал А. Камю в

«Бунтующем человеке». Речь здесь идет о бунте художника, воюющего словом, о бунте философа против абсурда бытия, о бунте ученого против хаоса природы. Речь идет о бунте — долге порядочности и акте творца: дабы создать прекрасное, надо отвергнуть реальность, не уклоняясь от нее.

Есть две революции: революция — молох и революция — пламенный всплеск культуры, революция как выражение разрушительной воли к власти и революция как беспредельность поиска. Генрих Клейст осуждал революцию и воспевал бунтаря. Одним из первых он осознал трагичность бунтарства — отсюда психологическая напряженность, катастрофичность, одержимость и жестокость судеб его героев.

Склонный к гиперболизациям, доводящий всё до крайней степени, Клейст, упреждая Ф. Ницше, одно время предавался настоящему культу силы. Что может спасти Германию перед тиранией Наполеона? Только сила! Высшая ценность в жизни людей — сила, какова бы она ни была, каков бы ни был ее первоисточник, на что бы она ни была обращена. Националист и милитарист по убеждению, Клейст носился с мыслью убить Наполеона. Империализму Наполеона Клейст противопоставлял гиперболизированный разбой и культ войны одного из самых прославленных и удачливых вождей норманнов Роберта Гискара. Гискара принято выдавать за беспощадного разбойника и негодяя, но аморальности завоевания должен противостоять имморализм сверхчеловека — идея, позже развитая Фридрихом Ницше. Скорее всего Клейст уничтожил своего «Гискара» не потому, что драма была ниже Софокла, но потому, что сам устрашился своего варианта «белокурой бестии», испугался аморализма, который проложил себе дорогу в этой его трагедии. Во всяком случае всё его последующее творчество — преодоление идеи победы любой ценой и утверждение торжества духа над силой.

И все же главная тема творчества Клейста — душевный разлад с самим собой. Все его герои, лучшие из них — Алкмена, Агнесса, Иероним, Оттокар, Кетхен — страдают разорванностью сознания, раздвоенностью личности. Задолго до экзистенциалистов Клейст узрел трагичность человеческого удела в неприятии другого. У человека нет опоры среди других, обособленность и отчужденность — такие же имманентные свойства человека, как и непреодолимое стремление к другим. Даже диалог его героев — в традициях грядущей драматургии абсурда — разговор глухих. Он не соединяет говорящих, а разъединяет их. У Платона спорщики ищут истину, у Клейста стремятся подавить друг друга, навязать другому свою волю и

свои цели. Как бы предвидя тарантулов, грядущего хама, саламандр, нивеляторов, он видит в страстности корысть. Софистика, угроза, инсинуация, ложь — таково слово человека разглагольствующего. Это не общение — это порабощение. Это не слово — это оковы.

У Клейста трагичны не события, а душевные состояния героев. Впрочем, катастрофичен сам мир, везде в нем кипит война, необходимо страшное землетрясение в Чили, чтобы наступило минутное перемирие. Но изуверство человеческое глубинно, инквизиция — в душах людей. Даже природные катаклизмы не способны вразумить человека. В сумрачном мире «Найденыша» главный герой — порок, обитающий в глубинах внешне благопристойного мира.

Мироощущение Клейста наиболее ярко раскрывает руссоистская по духу притча «О театре марионеток». В сущности, это рассказ о человеческой природе. Вкусив от древа познания, человек утратил свою самость, стал куклой, движимой рукой машиниста. Но даже кукла, подчиненная движению пальцев, естественнее человека — ведь она, по крайней мере, не соизмеряет свои движения с внешним миром. Человек сам обесчеловечивает себя: всё больше утрачивает свою душу по мере «прогресса» цивилизации. Клейст не довольствуется констатацией человеческого падения: остро ощущая трагичность и абсурдность бытия, он продолжает искать божественное в человеке. Можно сказать, что его творчество — это гневный, горький и трагический протест против обесчеловечивания.

В клейстовских трагедиях уже слышится надрыв Достоевского. Клейст и подготовил немцев к нему. Мучения и мучительства Алкмены и Амфитриона пропитаны еще несуществующим духом Достоевского, жестокостью подполья. Правда, варварство здесь еще не соседствует с утонченностью, но, как говорил Томас Манн, таков обычай Клейста — подавать демоническое под изысканным соусом. Как и Достоевский, Клейст испытывал болезненный интерес к патологическому — отсюда его проникновение в глубины подсознательного. В «Пентесилее» зоркий глаз увидит принципы нового, модернистского мифа: двоемирие, дионисийская оргия духа, архетипы, грозное таинство человеческой глубины. Затем будут Бодлер, Лотреамон, Рембо, Верлен, Ницше, Вагнер, Эленшлегер, Жид, Лоуренс, Селин, Лерис, Бонфуа, Тзара — искусство боли Нового времени.

Новации Гауптмана и Метерлинка, в сущности, заимствованы ими у Мильтона и Клейста. Вместе с Гёльдерлином и Гофманом — этими модернистами среди романтиков — Клейст творит

вполне современную литературу боли.

Клейст — это мост между барокко и модерном, «барочное ваяние, где тело человеческое становится образом неволи и мучения», где человек — мифологически зол, а поэт — трагически непонят. Конечно, злая любовь — изобретение не Клейста, но к Ахиллу и Пентесилее восходят не только история Сореля и Матильды де Моль, но вся история европейского реализма — от Стендаля до Джойса.

Как все неистовые гении страсти, Клейст отливал свои образы из кусков собственной души. В полном соответствии с психоаналитическими идеями З. Фрейда, он укрощал своих демонов, вытесняя их на страницы своих книг. Даже если согласиться с тем, что он не был широк в охвате жизни, по глубине проникновения в ее недра он не имел соперников. Бесспорно, новеллы Клейста наряду с творениями Проспера Мериме относятся к числу лучших в XIX веке.

Своей поэзией Клейст предвосхитил новое мироощущение и новую психологию, обычно связываемые с именами А. Шопенгауэра и З. Фрейда. «Пентесилея» — художественное воплощение еще неизвестного романизму комплекса любви-ненависти, а весь клейстовский психологизм можно назвать поэтической формой психоанализа.

«Михаэль Кольхаас» — еще одно зеркало своего творца: человек, неистовством разрушающий свою силу, фанатизмом свою прямоту, сварливостью свою правдивость, безудержностью свою борьбу. В «Михаэле Кольхаасе» впервые возникает идея фатальной невозможности победы — идея, положенная затем Францем Кафкой в основу своего творчества и доведенная Голдингом до интеллектуальной изощренности. Другая идея «Кольхааса» — неизбежность зла, содеянного в борьбе за справедливость.

Почти всё, что мы знаем о нем, мы знаем из его произведений и его экспрессивных писем. Мы могли бы знать куда больше, сохранись «История моей души», написанная накануне смерти. Но она не сохранилась, мы даже не знаем причину: сжег ли он ее сам или уничтожило жестокое и бесстрастное время…

Мы не содрогаемся от огромности утрат, а ведь утраченная культура — самая страшная наша потеря. Я говорю не только о невосполнимости того, что уничтожили сами гении — в приступах слабости, помутнения рассудка или перед смертью. Я говорю о том, что уничтожили безумные потомки, дремучие, темные, одержимые животными страстями. И всё же даже на фоне несостоявшихся шедевров такие утраты, как «История моей души», безмерны.

Трагическому германскому гению свойственно бросать миру свое лучшее слово, стоя на пороге бездны. Таковы «Ecce homo» Ницше, «Половина жизни» Гёльдерлина, «Принц Гомбургский» Клейста. Последнее опустошающее произведение, своего рода завещание поэта — это самая человечная драма, растворяющая дерзновение в доброте, примиряющая все его «жизненные планы» перед лицом беспредельной вечности.

«Принц Гомбургский» — самая правдивая драма Клейста, потому что в ней заключена вся его жизнь. Тут сосредоточены все скрещения и смещения его существа — любовь к жизни и стремление к смерти, искание меры и чрезмерность, наследие и приобретенное достояние: только здесь, исчерпывая себя, он становится правдивым и выходит за пределы осознанной им правды.

Без пяти минут Достоевский…

Ни один немецкий поэт не раскрывал себя миру так, как Клейст в горсточке написанных им писем. Они несравнимы с психологическими документами Гёте и Шиллера: искренность Клейста бесконечно смелее, безудержнее, безнадежнее и безусловнее, чем бессознательные стилизации, всегда эстетически оформленные исповеди классиков. Верный себе, Клейст и в исповеди предается излишеству: в самое жестокое самобичевание он вкладывает какую-то открытую ноту наслаждения; он охвачен не только любовью к истине, но и лихорадочным стремлением к ней, и всегда величественно экстатичен в глубочайшей боли. Нет ничего ужаснее воплей этого сердца, и в то же время они доносятся как бы из беспредельной выси — трепетный крик подстреленной хищной птицы.

И вот — визионерская «Последняя песнь». Нависающая над миром зловещая, чудовищная тень последней всеразрушающей войны. Гибнет всё: гибнет культура, рушатся царства, замолкает никому не нужная песнь, гибнет и поющий ее — одинокий, последний, тщетно зовущий, никому не нужный… Как тут не вспомнить строку Гёльдерлина: «…Тот, через кого говорил дух, должен вовремя уйти».

Он был скорбно торжествен перед смертью. Как сказал всё тот же Гёльдерлин, кто прощается навек, может себе это позволить…

Интерес к творчеству Клейста даже в Германии возник только спустя столетие после его трагической гибели. Можно сказать, что он полностью разделил судьбу Гёльдерлина, который тоже провел в безвестности весь XIX век и получил признание даже позже, чем Клейст.

Янош Больяи (1802–1860)

Я создал странный новый мир из ничего!

Я. Больяи

Для идей, как и для растений, настает время, когда они созревают в разных местах, подобно тому, как весной фиалки появляются везде, где светит солнце.

Я. Больяи

Хотя этот раздел посвящен жизни и творчеству Яноша Больяи, я поведу речь о математической проблеме, которой занимались четыре или даже пять гениев, и, ко всем им судьба оказалась немилосердной.

Я хотел бы отметить тот факт, что бесконечные споры о приоритете вообще лишены смысла: во все времена многие открытия в науке независимо друг от друга делают сразу несколько человек. И дело здесь не в том, что «идеи носятся в воздухе», но в том, что сама эволюция знания шаг за шагом открывает неофилам доступ к некому, ранее недоступному «банку идей». Ученые, наделенные повышенной чувствительностью к новизне, способны уловить эту божественную иррадиацию независимо друг от друга. Нечто подобное произошло в математике, когда в конце XVIII — начале XIX века Карл Фридрих Гаусс, Фердинанд Швейкарт, Франц Адольф Тауринус, Николай Лобачевский и Янош Больяи почти одновременно, хотя и с разной степенью определенности и ясности, восприняли этот озаряющий сигнал.

Напомню, что знаменитый пятый постулат Евклида утверждает, что через точку, взятую вне прямой, можно провести одну и только одну прямую, параллельную данной. Математическая проблема заключается в том, является ли этот тезис независимой аксиомой или может быть выведен из других аксиом. Попытки строго доказать пятый постулат представляются совершенно естественными и потому они продолжались на протяжении 2000 лет. Всё это время никто из математиков не догадывался, что такое доказательство невозможно и что

существует геометрия, отличная от привычной евклидовой. Потому-то самые гениальные умы потерпели здесь неудачу. Вот далеко неполный перечень провалившихся попыток доказательства пятого постулата Евклида: Птолемей (II в. н. э.), Прокл (V в.), Ибн аль-Хайсам (X в.), Омар Хайям (XI — начало XII в.), Насир ад-Дин ат-Туси (XIII в.), К. Клавий (Шлюссель) (1514); П. Катальди (1603), Дж. Борелли (1658), Дж. Витале (1680), Дж. Валлис (1663), Д. Саккери (1733), И. Г. Ламберт (1766), Л. Бертран (1778), А. М. Лежандр (1794). С бурным развитием математики в XVII — XVIII века напряжение поисков доказательства пятого постулата возросло, и количество попыток достигло приблизительно 55. Николай Лобачевский очень точно и коротко охарактеризовал сложившуюся ситуацию: «Напрасные старанья в продолжение двух тысяч лет».

К. Ф. Гаусс был первым человеком, понявшим недоказуемость пятого постулата, и, более того, осознал, что возможны иные геометрии, в которых пятый постулат Евклида может не выполняться.

Кстати, если говорить о приоритете, то, как это нередко случается, философская мысль упредила здесь научную; Иммануил Кант почти за полвека до рассматриваемых нами событий, хотя ошибочно говорил об априорности геометрии, тем не менее высказался о возможности «многоразличных видов пространства» и конкретнее уточнил, что «наука о них будет несомненно высшей геометрией».

Карл Фридрих Гаусс. В отличие от Яноша Больяи, Карл Фридрих Гаусс (1777–1855) рано получил европейскую известность: в 24 года вошел в круг самых известных математиков, а в 30 был признан ученым сообществом «princeps mathematicorum», то есть «королем».

Уже в двухлетнем возрасте мальчик показал себя вундеркиндом. В три года он научился читать, писать, даже исправлять счетные ошибки взрослых. До старости большую часть вычислений производил в уме. С 1796 года Гаусс вел дневник своих открытий. Многое он, подобно Ньютону, не публиковал, хотя это были результаты исключительной важности (эллиптические функции, неевклидова геометрия и др.). Друзьям он пояснял, что публикует только те результаты, которыми доволен и считает завершенными. Многие отложенные или заброшенные Гауссом идеи позже воскресли в трудах Абеля, Якоби, Коши, Лобачевского и др. Многие ученики Гаусса (Риман, Дедекинд, Бессель, Мёбиус) стали выдающимися математиками.

Кроме решения чисто математических задач, Гаусс

предсказал траекторию и даты возвращения малой планеты Цереры, а затем, используя разработанную им теорию возмущений, указал положение на небе ранее неизвестной планеты Нептун. Гаусс разработал математическую теорию электромагнетизма, ввел понятие потенциала электрического поля, предложил систему магнитных единиц измерения, вместе с Вебером изобрел электрический телеграф и построил его действующую модель.

Впрочем, известность и слава никак не сказалась ни на его материальном благосостоянии, ни на душевном спокойствии: Ганновер, в котором он жил, был разграблен армией Наполеона, молодая и любимая жена Гаусса умерла, в Европе царил хаос. И лишь успешные занятия математикой отвлекали великого ученого от жизненных невзгод.

Лишь после смерти Гаусса выяснилось, что он упредил всех своих коллег в открытии неевклидовой геометрии, но умолчал об этом из страха уронить свой научный авторитет. Еще в 1813 году Гаусс догадался, что постулат Евклида о параллельных прямых может иметь иную формулировку, но не на плоскости, а на других поверхностях, неведомых Евклиду. Уже в 1827 году К. Ф. Гаусс, на 40 лет предвосхитив Э. Бельтрами, обнаружил, что на некоторых поверхностях (поверхностях отрицательной кривизны) сумма углов треугольника (стороны которого кратчайшие линии) может быть меньше 180° — вывод, вполне совпадающий с результатами неевклидовой геометрии.

Как видно из переписки К. Гаусса, теорией параллельных прямых он занялся с 1792 года и в конце концов пришел к убеждению, что доказательство пятого постулата Евклида невозможно. В письме к В. Ольберсу он писал: «Я все более прихожу к убеждению, что необходимость нашей геометрии не может быть доказана, по крайней мере человеческим рассудком и для человеческого рассудка». О гениальной проницательности «короля» математиков свидетельствует продолжение этой мысли: «Может быть, в другой жизни мы придем к другим взглядам на природу пространства, которые нам теперь недоступны. До тех пор геометрию приходится ставить в один ранг не с арифметикой, существующей чисто априори, а скорее с механикой…»

Не вызывает сомнений, что в начале XIX века Гаусс далеко продвинулся в создании неевклидовой геометрии. В 1824 году в письме к Ф. А. Тауринусу он писал, что неекклидова геометрия, «в которой сумма углов треугольника меньше 180°, совершенно последовательна» и что он «развил ее для себя совершенно удовлетворительно».

Сегодня никто из математиков не сомневается в том, что Гаусс предвосхитил создание неевклидовой геометрии, но фактом остается другое: до конца жизни он хранил публичное молчание о своих открытиях в области оснований геометрии — даже после того, как их повторили другие математики, Фердинанд Швейкарт из Кёнигсберга, Николай Лобачевский из Казани и Янош Больяи из Темешвароша.

Существует много версий такого поведения Гаусса, но факт остается фактом: о его открытиях известно лишь из многочисленных косвенных свидетельств, а об остальном приходится только догадываться. Позднее новую геометрию назвали именем Римана, но в начале XIX века ее никто не принял бы всерьез, как о том и засвидетельствовали печальные судьбы Швейкарта, Лобачевского и Больяи.

Объясняя свое нежелание публиковать полученные результаты, Гаусс в письме к Ф. В. Бесселю, датированном 1829 годом, писал: «Я опасаюсь крика беотийцев, если выскажу мои воззрения…» Иными словами, Карл Гаусс боялся подорвать свой научный авторитет великого математика среди невежд.

Возможно, его испугала разрушительность для существующей геометрии новой формулировки постулата о параллельных прямых, ведь она действительно вела к «размножению» геометрических вариантов и к «размыванию» строгости и однозначности математической науки. Возможно, проницательный Гаусс убоялся, что такой процесс может охватить всю математику, оттолкнув молодые дарования от столь «раздробленной» и «шаткой» науки.

Более того, если возможны разные геометрии, то это допускает разные метрики пространства, и тогда возникает вопрос, в каком из них мы живем. Иными словами, проблема далеко выходила за пределы математики, требуя изменений уже не в науке, а в человеческом мышлении. Я не утверждаю, что Гаусс в своем анализе ситуации мог заходить столь далеко, но допускаю, что его уникальная интуиция, работавшая на бессознательном уровне, тревожила и предостерегала его об опасности разбудить грозные силы, спящие на дне человеческого сознания.

Я категорически отметаю осуждение Гаусса в трусости со стороны *наших*, потому что он скрывал не истину, а свои опасения относительно дальнейших путей развития математики, науки и вообще человеческих представлений о мире. Если он в чем-то и ошибся, то только в напрасном опасении ухода науки с рельсов дискурсивного мышления в сторону более широкой и многослойной реальности.

Н. Лобачевский и Ч. Больяи не задумывались о таких последствиях, ибо ими двигали молодость и смелость, но умудренный Гаусс вполне мог предчувствовать, что с разрушением пятого постулата геометрии науку ждут те потрясения, которые ей действительно пришлось пережить уже в наше время, когда смутные догадки Гаусса превратились в суровую теорему Гёделя о неполноте любой формальной системы аксиом (1931).

Фердинанд Швейкарт. Хочу напомнить имя почти забытого «неизвестного гения», причастного к созданию неевклидовой геометрии. Это Фердинанд Львович Швейкарт (1780–1857), особенно близкий мне, коренному харьковчанину, тем, что выводы, содержащие основы неевклидовой геометрии, были сделаны им в период работы в Харьковском университете (1812–1817). По этой причине его иногда именуют харьковским создателем «астральной» геометрии.

Юрист по профессии, Фердинанд Швейкарт учился в Марбургском и Йенском университетах, где, кроме юридических наук, слушал лекции по математике и физике профессора Гауффа. Служил ординарным профессором, воспитателем детей князя Гогенлоэ, заведующим кафедрой Гейденбургского университета, а в 1811 году был приглашен в Харьковский университет. Современники характеризовали его как неофила, благородного, просвещенно-либерального и гуманного по характеру человека, великолепного рассказчика и изобретательного ученого. Особым увлечением Швейкарта стала математика. В 1807 году он опубликовал книгу «Теория параллельных с предложением изгнания их из геометрии». Это была еще одна неудачная попытка доказательства пятого постулата Евклида.

Из ныне опубликованной переписки Швейкарта с Гауссом известно (письмо от 25 января 1819 года), что после обнаружения ошибки в собственной книге Ф. Швейкарт к 1818 году разработал альтернативную геометрию, названную им звездной, в которой нет необходимости в пятом постулате Евклида, сумма трех углов в треугольнике может быть меньше двух прямых, и евклидова геометрия является лишь ограниченной частью звездной, или, как можно лучше выразиться сегодня, — виртуальной геометрии. Из переписки следует также, что Ф. Швейкарт попросил Х. Л. Герлинга ознакомить знаменитого К. Ф. Гаусса с его идеями, что тот и сделал в 1819 году. Позже Гаусс, ознакомившись с работой Швейкарта, рекомендовал тому изучить теорию Лобачевского. Согласно собранным мною данным, имя Лобачевского в

переписке Гаусса появилось только в 1846 году.

Я убежден в несправедливости утверждения, что именно Фердинанд Швейкарт обратил внимание Гаусса на проблему параллельных прямых. На самом деле реакция Гаусса на присланные ему Х. Л. Герлингом материалы исследований Ф. Швейкарта была вполне определенной: «Почти всё списано с моей души». Это означает, что он давно, задолго до Швейкарта, занимался этой проблемой. Позже Гаусс утверждал, что мысли о возможности неевклидовой геометрии зародились у него за сорок лет до Швейкарта, то есть еще в XVIII веке, и что, не предавая их гласности, ему пришлось «3 или 4 раза возобновлять весь труд в… голове».

Можно заключить, что Ф. Швейкарт (1818) и позже его племянник Ф. А. Тауринус (1825) вплотную подошли к пониманию возможности неевклидовой геометрии, но они вряд ли осознали, что намечаемая ими теория будет столь же логически законной, как и геометрия Евклида. Сам Фердинанд Швейкарт ничего более по неевклидовой геометрии не публиковал. К этой истории можно лишь добавить то, что, каким бы ни был реальный вклад «непрофессионала» Фердинанда Швейкарта в неевклидову геометрию, он и по сей день остался безвестным гением, непонятым и одиноким.

Сохранился его рапорт в Совет Харьковского университета, датированный 1815 годом: «Во все времена своей жизни в Харькове я получил только одно письмо от своих друзей и родных и из него узнал, что они получили мое письмо только через три года. Есть нечто тяжелое в этом обстоятельстве, что можно больше чувствовать, чем выражать словами: "что для тела кровь, для торговли деньги, то для науки — общение идей"».

Ясно, что «обращения идей» тогда не было, в Харькове Швейкарту не с кем было общаться по проблеме неевклидовой геометрии, да и от «короля» европейских математиков поддержки он не получил.

Николай Иванович Лобачевский. Н. И. Лобачевский (1792–1856) пришел к убеждению о возможности неевклидовой геометрии скорее всего в 1824–1825 годах, а в 1826-м прочитал доклад о новой теории под названием «Сжатое изложение основ геометрии со строгим доказательством теоремы о параллельных»[79].

В 1835—38 годах Лобачевский опубликовал более развитое изложение своей теории — «Воображаемую геометрию», «Применение воображаемой геометрии к некоторым интегралам» и «Новые начала геометрии с полной теорией параллельных», в

предисловии к которой сказано: «Напрасное старание со времен Евклида, в продолжении двух тысяч лет, заставило меня подозревать, что в самих понятиях еще не заключается той истины, которую хотели доказывать и которую проверить, подобно другим физическим законам, могут лишь опыты, каковы, например, астрономические наблюдения». В 1840 году выходят на немецком языке «Геометрические исследования по теории параллельных», где содержится предельно ясное и лаконичное изложение его основных идей.

В этих работах доказана возможность геометрии, выходящей за пределы аксиом и теорем Евклида. В частности, Н. И. Лобачевский показал, что в реальности для достаточно больших треугольников на земной поверхности (акватории) сумма углов будет меньше 180°, а четырехугольника — меньше 360°. Решение проблемы Лобачевским сводилось к тому, что пятый постулат Евклида не может быть доказан на основе других посылок евклидовой геометрии и что принятие постулата, противоположного этому постулату Евклида, позволяет построить геометрию столь же содержательную и свободную от противоречий, как и евклидова.

Отдавая приоритет реальности и опыту перед математической игрой ума, Лобачевский расценил, что евклидова геометрия базируется на идеальном пространстве, тогда как в реальности необходима проверка правильности постулата Евклида (подобно другим физическим законам) в опытах, например, при астрономических наблюдениях. По его убеждению, геометрия не является независимой от опыта, а подлежит экспериментальной проверке, и в основании математики должны находиться понятия, «приобретаемые из природы»: «Все математические начала, которые думают произвести из своего разума, независимо от вещей мира, останутся бесполезными для математики». Свою геометрию он рассматривал как возможную теорию свойств реального пространства, то есть свойств структуры соответствующих отношений материальных тел и явлений.

Одно из важнейших следствий неевклидовой геометрии состоит в том, что она действительно описывает свойства физического пространства даже более точно, чем евклидова геометрия. Например, уже в наше время в теории тяготения показано, что если считать распределение масс во Вселенной равномерным, то физическое пространство такой Вселенной подчиняется неевклидовой геометрии. Необходимость и достаточность евклидовой геометрии как геометрии физического пространства ниоткуда не следует и никем никогда не была

доказана; истинность той или иной геометрии может быть установлена только опытным путем (это ясно понимал сам Лобачевский, стремясь найти эмпирические основания своей геометрии).

В течение нескольких десятилетий большинство математиков игнорировало геометрию Лобачевского, отказываясь воспринимать ее всерьез. На родине Лобачевского сложилась тяжелая атмосфера непризнания и постоянных нападок. Это продолжалось до самой смерти Лобачевского. От него требовалось большое личное мужество, чтобы противостоять травле и продолжать научную работу.

Не могу удержаться от желания сообщить читателю реакцию на работы Лобачевского другого «великого человека» того времени, Н. Г. Чернышевского: «…Некто Лобачевский… бывший профессором в Казани… Что такое "геометрия без аксиомы о параллельных линиях"? — Ребятишки забавляются тем, что прыгают на одной ноге».

Академик М. В. Остроградский, не поняв значения работы Лобачевского, дал на нее отрицательный отзыв: «Книга г-на ректора Лобачевского опорочена ошибкой… она небрежно изложена и… следовательно, она не заслуживает внимания Академии». В журнале «Сын отечества» анонимный автор писал: «Как можно подумать, чтобы г. Лобачевский, ординарный профессор математики, написал с какой-нибудь серьезной целью книгу, которая немного бы принесла чести и последнему школьному учителю! Если не ученость, то по крайней мере здравый смысл должен иметь каждый учитель, а в новой геометрии нередко недостает и сего последнего».

Трагедия Николая Лобачевского состояла в том, что, совершив великое открытие, ему пришлось упорно и безрезультатно — в окружении полного непонимания — утверждать и отстаивать собственную правоту. Тогда только К. Ф. Гаусс, да и тот — в частной переписке, оценил работу Лобачевского в области теории параллельных как выполненную «мастерским образом и в истинно геометрическом духе».

Многолетний и плодотворный труд Лобачевского не только не получил положительной оценки на родине, но в 1846 году его фактически отстранили от работы в университете, лишив кафедры и ректорства. Отстранение от деятельности, которой он посвятил жизнь, резкое ухудшение материального положения, а затем смерть старшего сына разрушающе отразилось на его здоровье, ученый одряхлел и стал слепнуть.

24 февраля 1856 года кончилась жизнь великого ученого, целиком отданная русской науке и Казанскому университету.

И Лобачевского, и Больяи стали считать заблуждающимися чудаками. Однако эти математики упорствовали в своей правоте. Но с беотийцами шутки плохи. Отставленный от всех своих постов, под грузом всеобщего непонимания, неблагодарности, ослепший, кончил свою жизнь Лобачевский. Лишь только один король математики протянул ему руку, сделав членом-корреспондентом Геттингенского королевского ученого общества. Но и он ни словом не обмолвился о той самой великой заслуге русского ученого, которая обессмертила его имя.

Признание пришло гораздо позже, никого из этих людей — ни Швейкарта, ни Гаусса, ни Больяи, ни Лобачевского уже не было в живых. Неожиданно научный мир осознал, что всё здание современной науки, как на краеугольном камне, основывается на исследованиях чудаков, вызывавших ранее разве что ироническую улыбку.

В России достижения Лобачевского были поняты гораздо позже и не отечественными математиками, а химиком Д. И. Менделеевым, который охарактеризовал их следующим образом: «Геометрические знания составили основу всей точной науки, а самобытность геометрии Лобачевского — зарю самостоятельного развития наук в России. Посев научный взойдет для жатвы народной…»

Только в 70 годы XIX века, когда начался бурный процесс преобразования геометрии, Н. И. Лобачевский был назван на родине «Коперником геометрии», хотя, как мы видели, приоритет здесь принадлежал Карлу Гауссу. Французский математик Ж. Таннери сравнил Лобачевского с Колумбом, открывшим новый мир и не испугавшимся его причудливых очертаний.

В характере Лобачевского смелость сочеталась с упорством и основательностью, сила теоретической мысли — с силой воли. Научную работу Лобачевский совмещал с 18-летним ректорством, проявив на этом поприще огромную энергию, административный талант и понимание задач воспитания юношества. Хотя большинство окружающих считало его сумасшедшим, он, в отличие от Больяи, упорно добивался признания своих идей. Даже ослепнув к старости, он продолжал диктовать свою последнюю книгу («Пангеометрия»).

Хотя спустя много лет после смерти своего великого сына Россия признала его достижения, позором для страны является то, что памятник на его родине так и не установлен — по крайней мере вплоть до 2005 года всё сводилось к бюрократическим проволочкам.

В 1868 году итальянский математик Э. Бельтрами, повторив предвидение Гаусса, обратил внимание на то, что геометрия

Лобачевского реализуется на поверхности с постоянной отрицательной кривизной, простейшим примером которой является псевдосфера, получаемая при вращении трактрисы вокруг ее оси [80].

Янош Больяи. Янош Больяи (1802–1860) родился в трансильванском городе Колошваре (ныне Клуж-Напока, Румыния, а тогда город принадлежал Австро-Венгрии). Его отец Фаркаш (Вольфганг) Больяи был профессором математики и поэтом, другом К. Ф. Гаусса. Фаркаш Больяи отдал много сил безуспешным попыткам доказать пятый постулат Евклида, а после сокрушительного поражения дал наказ сыну: «Молю тебя бросить это гнусное извращение — попытку одолеть теорию параллельных линий… Ради Бога, молю тебя, оставь эту материю, страшись ее не меньше, нежели чувственных увлечений, потому что и она может лишить тебя всего твоего времени, здоровья, покоя, всего счастья твоей жизни. Эта черная пропасть в состоянии, может быть, поглотить тысячу таких титанов, как Ньютон… Эта загадка не по силам человеку, только Бог, возможно, способен ее разрешить».

Но Янош Больяи, не вняв совету отца, последовал его примеру. Это принесло ему тяжелые переживания, сжигающую душу ревность к другим первооткрывателям и мучительную меланхолию «непризнанного гения».

К 13 годам Янош овладел дифференциальным и интегральным исчислениями, в 15 лет сдал экзамены, необходимые для получения аттестата зрелости, а став студентом Военно-инженерной академии в Вене (1818), вместе со своим другом Сасом начал искать доказательство постулата о параллельных линиях.

По окончании военной академии в 1823 году (семилетний курс военных наук Больяи освоил за четыре года) младшего лейтенанта Яноша Больяи командировали в крепость Темешвар (Темешварош), где, обладая свободным временем, он пришел к основным положениям неевклидовой геометрии: пятый постулат недоказуем и независим от остальных; это означает, что, заменив его на альтернативный, можно построить новую геометрию, отличную от евклидовой. Между 1820-м и 1825 годом, то есть чуть раньше Лобачевского, Янош Больяи закончил трактат с описанием новой геометрии, но немилосердная судьба сыграла с ним первую злую шутку — рукопись около 10 лет ждала своей публикации.

Военной службе в инженерных войсках Янош отдал 11 лет жизни. Он имел репутацию отличного офицера и замечательного

танцора, владел девятью языками, включая китайский и тибетский, никогда не пил и не курил. Блеск математического таланта Больяи вполне соответствовал остальным чертам его пылкой натуры: он был гусаром и отъявленным дуэлянтом. Однажды Янош встретился в дуэли на шпагах сразу с несколькими противниками; схватки следовали одна за другой, но он оговорил себе право в перерывах играть на скрипке, дабы восстановить гибкость кисти. Тогда он победил во всех схватках, ранив некоторых своих противников.

В 1832 году, то есть через 3 года после Н. И. Лобачевского, Я. Больяи опубликовал полученные результаты в виде «Аппендикса»[81], приложения к 1 тому сочинения отца «Опыт введения учащегося юношества в начала математики — элементарной и высшей». Кроме того, вышел в свет и отдельный оттиск «Аппендикса». О честолюбии Яноша Больяи свидетельствуют его собственные слова: «Я уверен, что эта работа доставит мне такую же славу, как если бы я уже дошел в открытии до конца» (здесь имеется в виду математическая незавершенность «Аппендикса»).

Работа Я. Больяи по неевклидовой геометрии написана блестяще, но особенностью этого сочинения является предельная сжатость: по продуманности каждого слова и предложения оно бесспорно принадлежит к числу совершенных, но малодоступных произведений математической литературы. Как и фундаментальный труд Лобачевского, «Аппендикс» остался непонятым и незамеченным современниками.

Фаркаш Больяи направил один экземпляр работы Яноша своему давнему другу Карлу Гауссу. Прочитав ее, тот письменно поделился произведенным на него впечатлением с друзьями. В ответном письме к Фаркашу говорилось, что в присланной работе он обнаружил собственные результаты 30-летней давности, которые он так и не пожелал опубликовать: «Оценить это — всё равно, что оценить себя. Потому что всё, что там написано, совпадает с моими собственными размышлениями последних 30–35 лет на эту тему». В другом письме своему другу Гаусс отметил, что юный венгерский геометр — «гений первой величины». Хотя в письмах К. Ф. Гаусс не скупился на похвалы в отношении работ Я. Больяи и Н. И. Лобачевского, однако публичных отзывов так никогда и не последовало.

В то время ни Янош Больяи, ни Карл Гаусс еще не знали об уже опубликованной работе Н. И. Лобачевского, но позже Гаусс указал отцу и сыну Больяи на приоритет в публикации основ неевклидовой геометрии не только своей, но и русского математика.

Янош Больяи воспринял эту информацию враждебно и агрессивно — он не мог допустить, что Гаусс выполнил аналогичную работу гораздо раньше его, не опубликовав при этом полученные результаты. Потрясенный и сокрушенный Больяи решил, что завистливый «король» попросту пожелал присвоить себе его открытия. Когда же в его руки попали результаты Лобачевского, он поначалу решил, что под псевдонимом Лобачевского скрывался сам хитроумный Гаусс, укравший его, Больяи, результаты. Уже после смерти Яноша Больяи в его бумагах были найдены несправедливо резкие записи по поводу мыслей, изложенных Гауссом в письме к отцу Яноша.

Здесь надо также иметь в виду, что еще до того момента, когда Фаркаш Больяи прислал Гауссу труд своего сына, тот уже знал о работе Фердинанда Швейкарта (позже продолженной его племянником Ф. А. Тауринусом (1794–1874)) и гораздо более основательных работах Н. И. Лобачевского, опубликованных раньше «Аппендикса». Видимо, он понимал и реакцию на эти работы ученого сообщества: «Боюсь крика беотийцев», — признавался он своему другу.

Печальная новость, что его опередили, ошеломила молодого Больяи, только что произведенного в капитаны. Тогда его здоровье резко ухудшилось, характер испортился и он надолго прекратил свои занятия неевклидовой геометрией. Вскоре после этих событий он ушел в отставку и вернулся домой. В это время ему был только 31 год. Пенсии он не выслужил и жил на средства отца. В 1834-м Янош вступил в гражданский брак с Розалией Кибеди Орбан. У них было двое детей.

Открытия Больяи не получили признания при жизни автора. Фиаско ожидало его во всех других начинаниях. Когда в 1837 году в Лейпциге был объявлен конкурс с предложением усовершенствовать геометрическую теорию мнимых чисел, работа Яноша Больяи была лучшей и во многом предвосхитила последующие построения У. Р. Гамильтона, однако жюри дало о ней отрицательный отзыв. Отец Яноша также принял участие в этом конкурсе, но также не занял призового места.

Продолжая ставить перед собой сложнейшие, зачастую невыполнимые задачи, скажем, построения геометрии, свободной от каких бы то ни было наглядных представлений, Янош Больяи выдвигал отдельные интересные мысли, но справиться с задачами в первой половине XIX века оказалось ему не по силам.

Отчаяние Больяи подпитывалось его неудовлетворенным честолюбием. Оно особенно возросло, когда он подробно ознакомился с сочинением Н. И. Лобачевского «Геометрические исследования по теории параллельных линий». Изданная в 1840

году на немецком языке работа попала в руки Больяи лишь в 1848 году. Только тогда он убедился, что Лобачевский действительно существует и что он действительно издал свой труд раньше.

Внимательно проштудировав эту работу, Я. Больяи написал подробные «Замечания», обнаруженные только после смерти ученого в его бумагах (они были впервые опубликованы в 1902 году). При всей критичности «Замечаний» многие выводы Лобачевского Янош Больяи назвал гениальными, восхищаясь мастерством и остроумием доказательств некоторых теорем. Тем не менее сознание Яноша Больяи не выдержало этого окончательного удара — отныне он был сломлен навсегда.

В последние годы жизни Больяи-сын увлекся алгеброй, но отсутствие систематических знаний не позволило ему получить здесь сколь-нибудь значительных результатов. Он не знал, что норвежский математик Нильс Абель еще в 1826 году строго доказал, что для алгебраических уравнений больше четвертой степени не существует общих формул, выражающих корни уравнения через его коэффициенты с помощью алгебраических операций (а именно это пытался сделать Больяи).

Можно сказать, что честолюбие испортило ему жизнь. Я. Больяи почти всю жизнь провел в одиночестве, разочаровавшись в жизни и в людях. Жизненные неудачи сказались на его психике. Последние годы жизни нашего героя были омрачены тяжелым душевным разладом. В 1852 году он разошелся с женой. Попытки завершить несколько новых математических исследований тоже не дали результатов.

После смерти Я. Больяи были обнаружены более 20 тысяч листов его незаконченных математических рукописей, однако «Аппендикс» остался единственной работой, напечатанной при жизни автора.

Янош Больяи умер 27 января 1860 года, так и не добившись вожделенного признания. Оно пришло почти через полстолетия. В 1903 году Венгерская академия наук торжественно праздновала столетний юбилей со дня рождения Я. Больяи. По решению Всемирного Совета Мира 27 января 1960 года человечество отметило столетие со дня его смерти. В его честь назван кратер Bolyai на Луне, астероид 1441 Bolyai, университет в родном городе Клуж-Напоке. Памятная доска Яношу Больяи установлена в Оломоуце (Чехия).

Я хочу отметить огромную смелость всех создателей неевклидовой геометрии, не устрашившихся «очевидного», даже «нелепого» с точки зрения пресловутого «здравого смысла». Возможно, это был первый шаг в науке Нового времени, за которым последовали многие другие: в математике — общая

теория римановых пространств, в физике — теория относительности и квантовая механика, в психологии — теория бессознательного Зигмунда Фрейда.

Я хотел бы также отметить, что, при всей смелости создателей неевклидовой геометрии, она какое-то время продолжала оставаться «воображаемой», потому что ее реальный смысл оставался неясным. Потребовался гений следующих поколений математиков Б. Римана, Э. Бельтрами, Ф. Клейна, А. Пуанкаре для того, чтобы осознать общую концепцию математического пространства и ее роль в природе. Эти гении предложили также разные варианты (модели) применимости неевклидовой геометрии (внутренность шара, псевдосфера и др.).

Образ неевклидова пространства можно условно выразить, представив себе гору неограниченной высоты с идеальными склонами по всей долготе и с гладкой вершиной. С этой вершины тело может соскользнуть вниз по бесконечному числу путей, и ни один из этих путей не пересечется, так что мы имеем в этом случае бесконечное число параллельных (непересекающихся) линий движения.

Феликс Клейн создал важную область математики, ныне именуемую теорией моделей, а также в применении к пятому постулату доказал, что в природе существуют формальные утверждения, не доказуемые в рамках той или иной системы аксиом.

Кстати, когда гениальный Бернард Риман в 1854 году при вступлении в должность профессора Геттингенского университета прочел парадигмальную лекцию «О гипотезах, лежащих в основаниях геометрии» и дал чисто аналитическое определение этих пространств, он, как и его предшественники, оказался непонятым научным сообществом: история в который раз повторилась. Потребовалось долгих 40 лет после опубликования первых работ по неевклидовой геометрии для осознания «биотийцами» новаций, произошедших в математике, и их всеобщего признания.

Открытие неевклидовой геометрии «великолепной четверкой» радикально изменило пути математики как науки. За сим последовало обобщение полученных ими результатов Б. Риманом и пересмотр основ математического анализа, предпринятый Б. Больцано, О. Л. Коши и Н. Х. Абелем.

Проблема выбора геометрии, наиболее соответствующей реальному физическому пространству, исследовалась в дальнейшем самым великим из учеников Гаусса — Бернхардом Риманом. Именно он впервые задался вопросом, что нам достоверно известно о пространстве? Риман показал, что аксиомы

Евклида являются эмпирическими, а не очевидными истинами. Риман избрал аналитический подход к проблеме пространства, поскольку геометрические доказательства не были свободны от чувственного опыта, «здравого смысла», способного привести к ошибочным заключениям.

В результате продолжительных поисков адекватного описания свойств физического пространства, Б. Риман пришел к мысли, что математическое описание пространства должно быть локальным, ибо его свойства могут меняться от точки к точке. Поэтому пространство следует описывать не конкретными величинами, но так называемыми метрическими тензорами, компоненты которого характеризуют локальные свойства пространства.

Я писал о непризнании гения массой, но во многом сказанное относится и ко взаимной вражде гениев, особенно к неприятию младших и наступающих старшими и уходящими. Это в равной мере относится к искусству (вспомним неприятие Гёльдерлина или Клейста Гёте и Шиллером) и к науке.

Достаточно сказать, что великий математик О. Л. Коши был крайне невнимателен к открытиям молодых, просто не желал вникать в их работы, терял их. Его поведение было косвенной причиной гибели юных гениев Э. Галуа и Н. Х. Абеля. Рене Декарт не терпел похвал в иной адрес, кроме собственного, недолюбливал своих великих современников. Блистательный Хемфри Дэви пытался помешать избранию своего ученика М. Фарадея в члены Королевского общества. К. Гаусс, как мы видели, не оказал публичной поддержки Я. Больяи, когда эта поддержка была тому жизненно необходима. Академик М. В. Остроградский высмеивал «Воображаемую геометрию» Н. И. Лобачевского.

Творчество Шекспира раздражало Вольтера и Толстого, Микеланджело презрительно утверждал, что его служанка лучше разбирается в живописи и скульптуре, чем Леонардо да Винчи, Э. Делакруа открыто поносил Д. С. Милле, а Прудон — самого Э. Делакруа, братья Гонкуры оставили самые уничижительные характеристики большинству своих выдающихся современников, а Иван Бунин считал достоевщину «самой отвратительной духовной заразой». Это далеко не исчерпывающий перечень — я уж не говорю о «слишком человеческом», присущем многим великим. Из бесконечного количества их слабостей укажу одну — весьма типичную. Гениальный П.-С. Лаплас, не чуждый примазаться к чужой славе, известен также как лукавый царедворец, наполеоновский граф, позже королевский маркиз. В 1810 году свой великий труд он посвятил «Наполеону Великому», но стоило «Великому» пасть, как Лаплас тут же написал:

«Взгляните, в какую бездну несчастий погружает народы честолюбие и коварство их вождей».

Жерар де Нерваль (1808–1855)

Безумный, он познал безумья высоту…

Ж. де Нерваль

Я безутешен, вдов, на мне печать скорбей,
Я аквитанский принц, чья башня — прахпод терном,
Моя звезда мертва, над лютнею моей
Знак Меланхолии пылает солнцем черным.

Ж. де Нерваль

Лицейский однокашник Теофиля Готье Жерар Лабрюни, известный под псевдонимом Фриц и вошедший в историю французской литературы как Жерар де Нерваль, хотя формально не относится к поколению про́клятых поэтов, в полной мере испил их горькую чашу: сиротство (преждевременная смерть матери, безотцовщина при живом отце, колесившем со своим госпиталем по Европе с наполеоновским войском), крушение юношеских надежд, развал богемного содружества «бузенго» — братства, служившего отдушиной в «гнилом болоте», истощивший нервную систему изнурительный труд литературного поденщика, бездомность и безденежье, трагическая любовь и смерть любимой, оставившая в тоскующей душе глубокую, незаживающую рану, постоянное ощущение злого рока, не отпускавшего его ни на минуту, усиливающийся душевный недуг — всё это с какой-то тупой неизбежностью вело пасынка судьбы к трагической развязке. В «Обездоленном», одном из проникновеннейших сонетов, сам поэт расскажет обо всем этом с пронзительной грустью.

Жерар де Нерваль родился в Париже в семье полкового врача. С рождения он воспитывался у родственников в провинции Валуа. В 1814 году был увезен отцом в Париж, учился в лицее Карла Великого, где получил прекрасное образование. Его первым литературным успехом являлся перевод «Фауста» Гёте. После

этого Жерар начал писать драмы, первая из которых — «Ган Исландец», создана по мотивам знаменитого романа Виктора Гюго.

Хотя поначалу Нерваль приветствовал Июльскую революцию, он быстро разочаровался в ней и примкнул к «галантной» богеме Теофиля Готье, которая провозгласила лозунг: «Искусство для искусства». В конце 1830-х годов Нерваль пришел к мысли о полной бесплодности социально-политической борьбы (драма «Léo Burckart», 1839).

Мне кажется, что отрастивший себе волосы Иисуса поэт ощущал себя человеком немилостивой судьбы[82], свидетельством чего является замечательное стихотворение из сборника «Химеры»:

Христос на масличной горе

Бог умер! Высь пуста…
Рыдайте, дети! Вы осиротели.

Жан Поль

I

Когда затосковал Господь и, как поэт,
К деревьям вековым воздел худые руки,
Казалось — заодно и недруги, и други,
И ни одна душа не дрогнула в ответ,

А те немногие, кому хранить завет,
Кто предвкушал уже грядущие заслуги,
Во сне предательском лежали, как в недуге
И обернулся он и крикнул: «Бога нет!»

Все спали. «Истина, которой вы не ждали?
Коснулся неба я, достиг заветной дали
И навзничь падаю, сраженный наповал.

О бездна, бездна там! Обещанное — ложно!
Отвержен жертвенник и жертва безнадежна…
Нет Бога! Нет его». Но сон торжествовал.

II

Стенал он: «Все мертво! Измерил я впервые
Те млечные пути неведомо куда;

Как жизнь, я проникал в пучины мировые,
Где стыл за мной песок и пенилась вода.

Везде лишь соль пустынь да волны клонят выи
И в гибельную мглу уходят без следа,
Несет дыханье тьмы светила кочевые,
Но дух не обитал нигде и никогда.

Я ждал, что божий взор навстречу прояснится,
Но встретила меня лишь мертвая глазница,
Где набухала ночь, бездонна и темна, —

Воронка хаоса, зловещие ворота,
За смутной радугой спираль водоворота,
В который втянуты Миры и Времена!

III

Неумолимый Рок, бесстрастный сборщик дани,
Страж неизбежности в пылу слепой игры!
От поступи твоей бледнеет мирозданье
И втаптываешь в лед ты звездные костры.

Что безотчетнее тебя и первозданней!
Что слитки солнц тебе! Пустячней мишуры…
Но занесешь ли ты бессмертное дыханье
Из обреченного в рожденные миры?..

Отец мой, жив ли ты в отчаявшемся сыне?
Восторжествуешь ли над смертью, чтобы жить?
И ангел тьмы тебя не сможет сокрушить?

Готов ты выстоять и выстоишь ли ныне?
Мой жребий падает, и тяжек его гнет —
Ведь если я умру, то все тогда умрет!»

IV

Все обреченнее, все глуше и слабее
Звучала исповедь отверженной души.
И смолк он и к тому взмолился, кто в тиши
Единственный не спал под небом Иудеи.

«Иуда! — крикнул он, собою не владея. —

Ты знаешь цену мне и знают торгаши,
Так не раздумывай и дело пореши,
Ведь наделен же ты решимостью злодея!»

Но брел Иуда прочь, пока хватило сил,
В душе досадуя, что мало запросил,
То с угрызеньями борясь, то с опасеньем.

И лишь один Пилат к молениям в саду
Проникся жалостью и, бросив на ходу:
«Связать безумного!» — вернулся к донесеньям.

Как большинство гениев, Жерар де Нерваль был напрочь лишен практичности, не умел «подать себя» и не искал громкой славы. Поэтому его многочисленные произведения (стихи, пьесы, новеллы и др.) были «рассыпаны» по разным случайным изданиям.

В литературном наследии Жерара де Нерваля лирика занимает скромное место — он больше известен как переводчик, очеркист, драматург. За перевод девятнадцатилетним поэтом первой части «Фауста» он удостоился похвалы самого автора (вторая часть была переведена лишь в 1840 году). Нерваль познакомил французскую публику со многими немецкими писателями — Шиллер, Уланд, Кёрнер, Бюргер, Клопшток, Гейне, Гофман, Жан Поль…

Нерваль пробовал силы и в драматургии: хотя его пьесы при жизни не увидели сцены, он стал соавтором нескольких постановок Александра Дюма и театральным критиком.

К Нервалю вполне можно вполне отнести мысль Л. Селье, высказанную, правда, по другому адресу: «Готье сложнее, чем легенда о нем». Жизнь Нерваля в литературе является ярким воплощением поэтической свободы, которая не служит никому и ничему, кроме как самовыражению творческой личности, развитию и реализации индивидуального ви, дения поэтом мира и себя в нем.

Ранние поэтические опыты Нерваля подражательны и риторичны, однако с начала тридцатых годов он публикует в периодике зрелые стихи, и среди них настоящий шедевр — «Фантазию».

Фантазия Есть песня, за которую отдам
Всего Россини, Вебера и Гайдна,

Так дороги мне скорбь ее и тайна
И чары, неподвластные годам.

Душа на два столетья молодеет,
Едва дохнет та песня стариной…
Век Ришелье. Я вижу, как желтеет
Вечерний свет на отмели речной.

В кирпичном замке с цоколем из камня
Оранжевые отсветы стекла,
В пустынном парке каменные скамьи,
Среди цветов речные зеркала.

А в завитках оконной филиграни
Льняная прядь и темный женский взор —
И, может быть, в ином существованьи
Я видел их… и вижу до сих пор…

Увы, судьба оказалась немилосердной к большому поэту, работал он урывками, ему приходилось много колесить по миру — вся Западная Европа, Египет, Сирия, Константинополь. Путешествия Нерваля по Востоку и Германии описаны в ряде его книг: «Сцены восточной жизни» (1848), «Путешествие на Восток» (1851), «Лорелей» (1852). Журналистика кормила его, но забирала все силы.

В тридцатые годы поэт-путешественник познакомился с актрисой Женни Колон, и эта встреча резко изменила всю его жизнь. Его любовь была весьма трагична, и несмотря на то, что она решила выйти замуж за оркестранта своей труппы, любовь к ней он сохранил на всю жизнь.

В феврале 1841 года — в возрасте Иисуса Христа — на поэта обрушилась большая беда, приступ тяжелого душевного заболевания, однако после длительного лечения он вернулся к литературной деятельности. Через год с небольшим поэт потерял самое дорогое, что у него было в жизни, — любимую женщину, Женни Колон, образ которой стал центральным в его творчестве. С ней поэт связывал свою мечту о неземной, возвышенной любви и неутоленную тоску по Идеалу.

Спасение от обрушившихся бед Нерваль искал в работе и путешествиях, у него были необъятные литературные планы, но в 1851-м его сразил новый приступ болезни. Однако и на сей раз он пытался противопоставить безумию все свои интеллектуальные

силы, даже сами его (безумия) плоды…

За оставшиеся ему четыре года он успевает опубликовать сборник прозаических миниатюр «Октябрьские ночи» (1852), книгу очерков о различных персонажах из французской истории «Иллюминаты» (1852), «Сказки и шуточные истории» (1852), автобиографическую книгу о молодости «Маленькие замки Богемы» (1853), сборник новелл «Дочери огня» (1854), цикл из 12 сонетов «Химеры» (1854) и, наконец, книгу «Аврелия, или Греза и Жизнь» (1855); последняя поражает той ясностью ума и трезвым аналитизмом, с которыми Нерваль описывает свои собственные галлюцинаторные состояния, вызванные болезнью («Разум, под чью диктовку Безумие пишет свои мемуары», — так определил «Аврелию» Т. Готье).

Болезнь обострила интерес поэта к таинству жизни, к связям жизни и смерти, к родству человека со всем бытием — ко всему тому, что немецкие романтики именовали «стремлением к бесконечности». Нерваля интересовали восточная и древняя эзотерика, египетский оккультизм, восточные и средневековые культы, философия пифагорейцев, алхимия, астрология, демонология, животный магнетизм, учение о переселении душ. Возможно, интерес ко всему «потустороннему» лишь приблизил трагическую развязку: утром 26 января 1855 года прохожие обнаружили бездыханное тело поэта, повесившегося на садовой решетке в самом центре Парижа… Александр Дюма был одним из последних, кто видел его в живых.

Он прожил жизнь свою то весел, как скворец,
То грустен и влюблен, то странно беззаботен,
То — как никто другой, то — как и сотни сотен…
и постучалась Смерть у двери, наконец.

И попросил ее он обождать немного,
Поспешно дописал последний свой сонет,
И после в темный гроб он лег, задувши свет
И на груди своей сложивши руки строго.

Ах, часто леностью его душа грешна,
Он сохнуть оставлял в чернильнице чернила,
Он мало что узнал, хоть увлекался всем,

Но в тихий зимний день, когда от жизни бренной
Он позван был к иной, как говорят, нетленной,
Он, уходя, шепнул: «Я приходил — зачем?»

Согласно одной из версий, самоубийство Жерара де Нерваля связано с прогрессированием той же болезни, что и у Шарля Бодлера (сифилиса). В письмах последнего есть фраза, которую можно интерпретировать именно таким образом: «Я почувствовал себя больным той самой болезнью, которой страдал Жерар, а именно — страхом, что не смогу больше ни думать, ни писать». Речь, по-видимому, идет о страхе распада личности в результате поражения мозга. Ш. Бодлер не имел приятельских отношений с Нервалем, но периодически они встречались, и он мог знать то, что Нерваль так тщательно скрывал…

Мечтой жизни Нерваля стало торжество жизни над судьбой. Он жаждал стать всемогущим, но не в смысле преодоления жизненных невзгод, но — в сфере духовной, творческой. В «Парадоксах и истине» (1844) Нерваль писал:

«Я не прошу у Бога менять что-нибудь в событиях, но изменить меня относительно вещей: даровать мне способность сотворить вселенную, которой бы я сам распоряжался, власть повелевать моей вечной грезой вместо того, чтобы ее претерпевать. И тогда я буду поистине богом».

Судя по всему, эту мечту ему удалось осуществить в поэзии. Марсель Пруст, явно предпочитавший Нерваля Бодлеру, по этому поводу сказал следующее:

«Если писатель пытался себя самого определить, уловить и осветить смутные нюансы, глубокие законы, почти неуловимые впечатления души, так это Жерар де Нерваль… Он нашел способ не только лишь рисовать и придать картине цвета своей мечты».

Нерваль оставил несколько сборников стихотворений «Немецкие стихотворения» (1830) и «Галантная богема» (1855), ряд исторических драм и оперных либретто («Осуждение Фауста», 1846), несколько повестей (сборник «Дочери огня», 1854). Поэтическое наследие Нерваля состоит из двух циклов: «Оделетты» и «Химер», опубликованных в приложениях к другим его книгам. Иногда к его лирике относят повести «Сильвия» и «Аурелия», насыщенные сновидческими фантазиями и народными поверьями.

«Оделетты», или «малые оды», немного напоминают — содержанием и строфико-метрическими приемами — лирику вагантов:

Пройдут, как грезы,
Здесь час и год!

Утихнут грозы,
И грусть уйдет,
Как след угрозы
С затихших вод.
Впасть на мгновенье
В блаженный бред!
Лишь в нетерпенье
Страстей секрет:
Миг наслажденья —
И их уж нет!

В «Химерах», вопреки просветленному очарованию «малых од», мы слышим опережающие время мучительные прозрения. Сплавляя эзотерическую философию, метафизику и мифы, одушевленную тайнопись мироздания и экзистенциальное мироощущение, причащаясь сновидениями к сокровенному смыслу жизни, Нерваль всё ближе подходил к горестному открытию, к жуткой догадке о потерянности человека во вселенском хаосе бытия. Обилие мистических намеков, реминисценций, великолепная символика, образующая глубинные пласты нервалевской мысли, вера в сон как иную жизнь, жажда доискаться заповедной истины человеческого удела — всё это перебрасывает мост от романтиков к Бодлеру и далее к экзистенциальным поэтам современности.

Отгадку как собственной участи на земле, так и таинств вселенной Нерваль, переводчик «Фауста» Гёте на французский язык и поклонник немецких романтиков, пробует отыскать в легенде. Отголоски мистерий Ближнего Востока (Нерваль ездил туда в продолжительное путешествие), древнегреческих мифов, христианских преданий, старинного фольклора, алхимических учений, позднейшего масонства — всё это сплетено здесь в причудливо личную нервалевскую мифологию, добычу наперебой оспаривающих друг друга толкователей. Подобному сознанию, во всем склонному видеть тайнопись, мироздание чудится одушевленным в каждой своей клеточке, поющим на тысячи голосов для уха, умеющего их расслышать…

Вошедшие в мировую сокровищницу поэзии «Золотые стихи» Нерваля глубоко экзистенциальны и во многом предвосхищают идеи Тейяра де Шардена, Мартина Хайдеггера и Альбера Камю.

Золотые стихи

Очнись! Все в мире чувствует.

Пифагор

Подумай, человек! Тебе ли одному
Дарована душа? Ведь жизнь — всему начало.
Ты волей наделен, и сил в тебе немало,
Но миру все твои советы ни к чему.
Узрев любую тварь, воздай ее уму:
Любой цветок душой природа увенчала,
Мистерия любви — в руде, в куске металла.
«Все в мире чувствует!» Подвластен ты всему.
И стен слепых страшись, они пронзают взглядом,
Сама материя в себе глагол таит…
Ее не надо чтить кощунственным обрядом!
Но дух божественный подчас в предметах скрыт;
Заслоны плотных век — перед незримым глазом,
А в глыбе каменной упрятан чистый разум.

Поэт отказывается пропеть оду человеку, но видит в нем божественно предопределенную частицу бытия, Наблюдателя, увенчавшего эволюцию растворенного в мире разума. Мистерия жизни заключена именно в животворящей мощи природы, совпадении «земных происшествий» с *иными мирами* и похожим на сон существованием.

Причаститься к сокровенному смыслу, а быть может, преднамеренному умыслу этого неумолчного бытийного круговорота, в котором смерть и воскрешение чередуются как залог надежды, Нерваль хотел бы через сновидчество. В вихрении грез, по его предположениям, вещает о себе впрямую, без вмешательства рассудка, сама природа, ее судьбоносные божества-зиждители. Вникнув в эту заповедную правду, душа, омраченная жизненными утратами, не раз смущенная жуткими предчувствиями и догадками о своей потерянности во вселенском хаосе, могла бы обрести согласие с собственным прошлым, настоящим и будущим, примиренно вписаться в распорядок и ход вещей. Жажда допытаться обетованной истины своих земных дорог — а ведь такая истина рано или поздно, осмысленно или неосознанно манит каждого как утешающее оправдание пережитого — и составляет притягательность «Химер», делая их доступными и для тех, кто не искушен в мистико-мифологических намеках, образующих подспудный пласт нервалевской мысли.

Хотя после смерти Нерваль не был забыт, но не было и широкого признания: лишь немногие писатели и поэты (например, Барбэ Д'Орвильи, Стефан Малларме) обращались к его наследию, пытаясь проникнуть в тайны его художественного метода. Многими чертами своего творчества Нерваль является предшественником французских символистов, его сновидческое творчество высоко ценили сюрреалисты. Лишь в 1868 году вышло в свет далеко не полное собрание сочинений, но только в конце XIX века появились воспоминания о Нервале, его избранная переписка и публикации первых исследований творчества. Только в 1914 году было опубликовано первое фундаментальное исследование Аристида Мари о Нервале, и лишь после этого была осознана его роль во французской литературе XIX века. Первые публикации сочинений Нерваля в серии «Библиотека Плеяды» были осуществлены в 1960-х годах.

Здесь надо иметь в виду, что значение Жерара де Нерваля далеко выходит за рамки французской литературы. Для русских читателей Нерваля открыли В. Я. Брюсов и П. П. Муратов. Его стихи переводили также В. Козовой, А. Ревич, А. Гелескул и др. В. Я. Брюсов первым познакомил российского читателя с Нервалем-поэтом, создав образцовые, не превзойденные по мастерству стихотворные переводы «Фантазии» и «Эпитафии», опубликованные в 1909 году в сборнике «Французские лирики XIX века». Отзвуки поэзии Нерваля можно найти в творчестве Анны Ахматовой и Осипа Мандельштама. Увы, первый сборник Жерара де Нерваля «Избранное», появившийся в России в 1984 году, спустя более столетия после смерти поэта, был весьма неудачным, и только следующая книга «Дочери огня» (1985) стала истинным открытием Нерваля в России.

Эдгар Аллан По (1809–1849)

…Порвана связь с горячкой, что жизнью недавно звалась.

Э. А. По

Человек, носивший в своем сердце такую остроту и сложность, неизбежно должен был страдать глубоко и погибнуть трагически, как это и случилось в действительности.

К. Бальмонт

В его глазах фиалкового цвета
Дремал в земном небесно-зоркий дух.
И так его был чуток острый слух,
Что слышал он передвиженье света.

К. Бальмонт

В 2009 году в США широко отмечали двухсотлетие со дня рождения американского сказочника и песнопевца, национального поэта Эдгара Алана По, родоначальника символизма и нескольких новых литературных жанров, одного из первых профессиональных писателей страны, живших исключительно литературным трудом. Страна громко и празднично воздавала должное величайшему гению, не понятому и не оцененному на родине при жизни. Ведь жизнь Эдгара По была бесконечной трагедией, напоминающей дурной сон или сцены театра абсурда. У самого Эдгара По по этому поводу есть такие строки:

Ужели всё — и сон и бденье —
Лишь сновиденье в сновиденье?

Жизнь и смерть автора, который дал миру «Ворона», «Улялюм» и «Колокола», всегда привлекала к себе внимание обилием загадок и тайн, количество которых, как мы увидим, только увеличивается со временем. Надо иметь в виду, что биография Эдгара По на долгие времена была деформирована недоброжелателями и даже последователями-символистами, превращена в неправдоподобный миф, в «легенду о По», чему во многом способствовала его яркая, болезненная и сотрясаемая трагическими страстями жизнь. Юджин Л. Дидье в книге «Культ По» (1902) подытожил итоги своих изысканий следующим образом:

«После долгого, основательного изучения жизни Эдгара А. По в течение 25 лет, я могу с уверенностью сказать о том, что этот человек не был ни «дьяволом», которым его рисуют ранние биографы, ни «святым», которым стараются представить его некоторые позднейшие исследователи. Он не был ни «злым гением», ни «падшим ангелом». Он был необыкновенным человеком уникального таланта — со всеми слабостями, которые зачастую присущи гениям. Щедро наделенный редким интеллектуальным даром, он был несчастной жертвой жизненных обстоятельств. Потерявший родителей в самом раннем возрасте, он был усыновлен человеком, который воспитал его в роскоши как своего наследника и баловня Фортуны. И вдруг в возрасте 20 лет По оказался выброшен на улицу без гроша в кармане. После этого началась долгая, безвыходная, бесконечная борьба за существование. Перо было его оружием, литература — ремеслом, бедность — судьбой, слава — компенсацией… Невозможно предсказать, перестанет ли фигура Эдгара По считаться культовой в мире литературы, поскольку его культ еще даже не достиг своего пика… В тот момент, когда я пишу эти строки, в мире появилось 17 новых изданий произведений По».

Эдгар По появился на свет в Бостоне 19-го января 1809 года, давшего миру целую гроздь знаменитостей (Линкольн, Гладстон, Элизабет Броунинг, Тэннисон, Шопен, Мендельсон, Дарвин, Гоголь). Он происходил из древнего ирландского рода. Его прадед по отцовской линии переселился в США, а дед отличился во время Войны за независимость. Последний дослужился до должности квартирмейстера армии, но семейное мифотворчество произвело его в «генералы». Об уважении к этому человеку свидетельствует красноречивый факт: знаменитый соратник Вашингтона генерал Лафайет, посетив могилу деда поэта в Балтиморе, патетически воскликнул: «Здесь покоится благородное сердце!»

Эдгар появился на свет в семье беспутного старшего сына «генерала» Дэвида По и английской красавицы актрисы Элизабеты Арнольд. В жилах Эдгара По слились богатые токи ирландской, шотландской, английской и американской крови, и, возможно, именно такой «коктейль» определил его характер и судьбу.

Скоропалительный брак родителей поэта нельзя назвать счастливым: бродячая жизнь провинциальных актеров с ее нищетой, малыми детьми, ранней смертью сначала отца, а вскоре и матери от болезни нищих — чахотки…

Мать и отец Эдгара играли в водевилях и фарсах. Даровитая мать была великолепной певицей и слыла первой красавицей театра. Эдгар любил мать и как-то сказал, что ни один граф никогда не был так горд своим графством, как он своим происхождением от женщины, посвятившей театру короткую карьеру своего гения и красоты. Поэт никогда не расставался с медальоном, в котором хранил лик матери.

Отец Эдгара Дэвид По не отличался ни особым талантом, ни здоровьем. Он умер то ли от чахотки, то ли от пьянства, оставив жену с тремя детьми — мал-мала меньше (младшая сестра Эдгара родилась после смерти отца). Семья влачила убогое существование, и матери приходилось выбиваться из последних сил, дабы как-то прокормиться. Они с Эдгаром были любимцами труппы, всемерно помогавшей овдовевшей матери продержаться в последние месяцы ее жизни. В декабре 1811 года она умирает от чахотки.

Став сиротой в двухлетнем возрасте, Эдгар по воле случая оказался на попечении семьи богатого и бездетного табачного коммерсанта из Ричмонда Джона Аллана и его жены Фрэнсис. Сохранился рассказ о посещении Алланами любимицы публики, умиравшей мистрис По, которую они нашли в нищенском помещении на соломенной постели. В доме не было ни денег, ни пищи, ни дров, всё имущество уже находилось в закладе, несчастную мать окружали полуодетые и полуголодные дети, а младший ребенок был в полном оцепенении, ибо старуха, за ним присматривавшая, дабы успокоить младенца, накормила его хлебом, смоченным в джине…

С раннего детства Эдгара всё интересовало, детская любознательность не знала границ, он был умен и всеяден не по годам. Эдгар рос живым и смышленым ребенком, так что Фрэнсис Аллан могла гордиться приемышем, рано проявившим разнообразные таланты и необыкновенную находчивость. Он тоже привязался к приемной матери и полюбил ее, но, неизменно принимая ее сторону в семейных спорах, что только усиливало

растущее раздражение опекуна.

В июне 1815 года мистер Аллан с семьей отправились в Англию и задержались там на целых пять лет, что позволило юному Эдгару получить европейское образование, выучить математику и несколько языков, а главное, полюбить английскую поэзию.

В автобиографической новелле «Вильям Вильсон» Эдгар По ярко передал формирование психологии ребенка того времени: «Чувства мои в детстве были, наверное, не менее глубоки, чем у зрелого человека, ибо их отпечаток, который я нахожу в своей памяти, ясен и чист, как рельефы на карфагенских медалях».

В этой новелле описаны бытовые подробности его «английской» жизни — окружавшая школьный участок высокая каменная стена, утыканная битым стеклом, массивные ворота с приваренными железными шипами, прогулки по воскресеньям колонной к соседней церкви и обратно — как в остроге. Обращаю внимание на кафкианские мотивы этой новеллы — присутствие незримой, но всемогущей силы порабощения личности, отчаянной и безнадежной борьбы за физическое выживание, явно ощутимого экзистенциального абсурда бытия.

Тем не менее пятилетнее пребывание в Англии много дало мальчику, возможно даже помогло ему найти себя как поэта: «Грезить, — восклицал позже Эдгар По в рассказе "Свидание", — грезить было единственным делом моей жизни, и я поэтому создал себе, как вы видите, беседку грез».

Позже Чарльз Диккенс отозвался о состоявшемся писателе как единственном блюстителе «грамматической и идиоматической чистоты английского языка» в Америке. Кстати, в Лондоне семья жила неподалеку от домов начинающих английских поэтов Байрона и Шелли.

В 1820 году семья вернулась в Вирджинию, а полученные от заграницы и морского путешествия впечатления нашли отражение в ранних стихах подростка. Большинство школьных сверстников уже тогда отмечали смелость, экстравагантность и своенравие — черты характера, которые Эдгар сохранил на всю жизнь.

В школе Эдгар проявил себя блестящим учеником и спортсменом, но сверстники недолюбливали его из-за высокомерия и своеволия. Опекун также не питал к мальчику глубоких чувств, так что он рос в суровой атмосфере изоляции и отсутствия ласки, что не могло не отразиться на впечатлительной душе подростка, рождавшей горечь и недоумение. Прагматичный опекун видел в Эдгаре продолжателя семейного бизнеса и будущего юриста — защитника интересов фирмы, но никак не

поэта, фантазера и мечтателя.

Воспитание в чужой семье наложило глубокий отпечаток на личность Эдгара: в результате пребывания в семье Алланов у мальчика на многие годы развилось чувство, что он ест чужой хлеб. Позже комплекс неполноценности перерос в болезненную гордость, ставшую основной чертой его характера. Впрочем, смышленый, талантливый и красивый мальчик обладал позитивной харизмой, так что даже меркантильный и черствый опекун временами поддавался его обаянию.

Видимо, зоркий ум юноши очень рано подметил несоответствие между внутренними достоинствами отдельной личности и недобрым отношением к ней посторонних. Впоследствии многие будут недолюбливать поэта за ирландскую combativeness (драчливость, агрессивность), которая постепенно источит его собственную душу. Не потому ли острая чувствительность к чужой доброте станет одной из самых выдающихся черт характера Эдгара По?

Первой юношеской любовью 15-летнего Эдгара оказалась мать его младшего друга миссис Джейн С. Степард, женщина редкой красоты и душевной тонкости, приведшей ее к душевному расстройству. Джейн была вдвое старше Эдгара, и в ней он обрел в одном лице новую мать, музу и небесную любовь. Он боготворил эту женщину, поражавшую классической строгостью черт лица, грациозностью и редкой начитанностью. Ранняя смерть тридцатилетней женщины в 1824 году стала для Эдгара ударом безжалостной судьбы, преследующей поэта на протяжении всей недолгой жизни. Прекрасной эпитафией этой женщине стали отроческие стихи Эдгара «К Елене», в которых детская наивность переплетена со зрелой глубиной чувств.

К Елене Елена, красота твоя
Мне — словно парус морякам,
Скитальцам, древним, как земля,
Ведущим корабли в Пергам,
К фригийским берегам.

Как зов Наяд, мне голос твой
Звучит за ропотом глухим
Морей, ведя меня домой,
К сиянью Греции святой
И славе, чье имя — Рим.

В алмазной раме у окна

Вот ты стоишь, стройна, как взмах
Крыла, с лампадою в руках
Психея! — не оставь меня
В заветных снах!

В 1823 году, еще будучи школьником, он встретил первую «равную» любовь и вскоре испытал глубокое разочарование. Сара Эльмира Ройстер, юная 14-летняя девушка, тоже полюбившая и высоко оценившая его, позже писала: «Он был одним из самых очаровательных и утонченных людей, которых я когда-либо видела. Я восхищалась им более чем каким-либо человеком». Он уезжал учиться в университет, увозя ее тайное обещание стать по возвращении его женой.

Вирджинский университет, который американцы назвали Оксфордом Нового Света, был незадолго до этого основан президентом Джефферсоном в городе Шарлотсвилле. Став студентом в феврале 1825 года, он написал Эльмире несколько писем, но отец девушки, один из компаньонов Аллана, перехватил их, так и не передав дочери. Она узнала о письмах много лет спустя уже после своего вынужденного замужества, но тогда Эдгар воспринял всё случившееся с огромной болью — не зная всех обстоятельств, расценил это как обман и предательство. Второй раз он встретился с Сарой Эльмирой незадолго до своей гибели, вторично стал ее женихом, но на сей раз их разлучила сама смерть.

В те времена университет мало способствовал духовному развитию юношества. Карты и вино были распространенной забавой, но именно здесь Эдгар По ощутил неудержимую страсть к сочинительству. К тому же у него была поразительная память, достаточно было бегло просмотреть страницу, чтобы уже знать ее наизусть. Очень часто его комната, собственноручно изрисованная Эдгаром, наполнялась юными слушателями, внимавшими какому-нибудь странному рассказу однокашника. Эдгара увлекали история, литература, языки, особенно латынь и французский. Среди профессоров он слыл трезвым, добропорядочным и воспитанным юношей, имевшим замечательные достижения в области классических языков и метафизических рассуждений. Впоследствии скудость полученного образования Эдгар По компенсировал своими гениальными способностями и чтением, пусть хаотическим и несистематическим.

Один из однокашников Эдгара По Джон Уиллис

характеризовал его как странного и сдержанного человека, не имевшего близких друзей. Другой соученик Томас Боллинг запомнил природную склонность юноши к меланхолии и постоянную грусть — черты, которые впоследствии отмечали все окружающие.

Возможно, его драматические настроения подогревались студенческими долгами, которые росли не только за счет обычной в те времена карточной игры, но и непомерных, неконтролируемых трат студента на покупку вещей — присылаемых опекуном средств было явно недостаточно. Расчетливого Джона Аллана едва не хватил удар, когда после года учебы ему передали неоплаченные счета подопечного на астрономическую по тем временам сумму в 2500 долларов. Реакция опекуна была скорой и однозначной — полный отказ от дальнейшего финансирования учебы и уплаты «долгов чести». В одночасье Эдгар превратился в несостоятельного должника и беспутного ослушника, злоупотребившего добротой «благодетеля».

Как мы видим, учеба Эдгара в университете была непродолжительной — в декабре 1826 года он вернулся в дом приемных родителей и вскоре рассорился с опекуном. Бурное объяснение с «благодетелем», произошедшее в марта 1827 года, связано с упомянутым карточным «долгом чести» незадачливого студента, явно мнящего себя «богатым наследником». Возможно, выяснение отношений не просто поставило Эдгара на его истинное место, но оказалось первым серьезным жизненным уроком, повлекшим за собой целую череду не менее болезненных последствий. Фактически это было столкновение двух жизненных парадигм — свободного и независимого поэта и торгаша, ханжи и скопидома, ставившего деньги выше душевных исканий молодого человека.

В час бурного объяснения опекун поставил перед Эдгаром твердое условие — полностью подчиниться его воле и неукоснительно следовать его указаниям и советам. А «маленький дерзкий выскочка» в ответ на бескомпромиссное требование ответил столь же решительным «нет». Было в его непреклонности и нечто жестокое, «неблагодарное», и тем не менее это было достойное и мужественное решение. Положив на одну чашу весов благополучие, а на другую — гордость и талант, он понял, что последнее важнее, предпочтя славу и честь богатству. Более того, хотя он и не мог знать всего наперед, тем самым были избраны голод и нищета. Впрочем, устрашить его не могли бы и они.

Джон Аллан не без оснований считал, что своим поведением

Эдгар лишил себя права на дальнейшее образование и на службу в семейной кампании — таковой, по его мнению, должна быть неизменная расплата за извечный путь греха. Возможно, тогда Эдгар еще не осознавал, на какие жизненные страдания обрекает себя разрывом с Алланом. Впоследствии ему придется еще множество раз, ломая гордость и достоинство, униженно молить опекуна о вспомоществовании, а ныне впервые в жизни ему довелось испытать двойное и совершенно непереносимое страдание — отлучение от семьи Алланов и «предательство» невесты. Внезапно Эдгар оказался на улице без гроша в кармане, без образования и один на один с суровой жизнью тогдашней Америки. Фактически отчим безжалостно вышвырнул Эдгара из дома, а позже, уже умирая, даже не упомянул его имени в завещании.

Ко всем бедам Эдгару грозила обычная по тем временам долговая тюрьма. Дабы избежать наказания, пришлось бежать, скрываться, менять имена — именно тогда на свет появились Эдгар А. Перри и Генри Ле Рене… Тюрьма за неуплату долгов будет грозить Эдгару По еще несколько раз в жизни, и отдадим должное его опекуну, который даже после изгнания блудного сына несколько раз откликался на его душераздирающие призывы о спасении.

В апреле 1827 года мы обнаруживаем Эдгара в Бостоне, центре американской культуры. Оказавшись без материальной поддержки, Эдгар решил заняться литературой — издал первую книжечку своих ранних, еще подражательных стихов, отмеченных явной печатью меланхолии и желания смерти, а также поэму «Тамерлан». Образ Сары Эльмиры витал над этими страницами, выдававшими следы восторженного чтения создателя «восточных» поэм Байрона. Тираж первой книжечки По составил… 40 экземпляров, позже сделав первую пробу пера юного Эдгара уникальным и дорогостоящим раритетом. Издание взял на себя такой же молодой дилетант без имени и связей. В результате весь мизерный тираж оказался на руках неудачливого автора — судя по всему, тогда продать так ничего и не удалось…

Поэзия в те времена занимала очень скромное место в прагматичных душах американцев, все усилия которых были направлены на освоение огромного континента и борьбу за существование. Испытывая глубинную страсть к поэзии, Эдгар По не мог не испытывать горечи полного непонимания, отчуждения, собственной ненужности.

Подобно Китсу или Шелли, По начал писать очень рано. Первыми пробами пера были преимущественно любовные стансы, обращенные к многочисленным подругам сестры.

Любвеобильность Эдгара проявилась так же рано, как и поэтический дар. В жизни Эдгара По было много женщин, и все они стали музами-вдохновительницами его гения.

В 1829-м в Балтиморе вышла в свет вторая книга Эдгара По «Аль-Ааараф, Тамерлан и малые стихотворения». Несколько малых поэм из нее вошло и в позднейшие издания, а одно из стихотворений примечательно тем, что в нем, почти дословно, встречается четырнадцать строк, которые потом были переделаны в стихотворение «Сон во сне», напечатанное через год после его смерти.

Новой поэме, которую он в ту пору писал, было дано заглавие «Аль-Ааараф», так назван и второй сборник. Согласно Корану, Аль-Ааараф — преддверие рая. Свой нимб По расположил на таинственной звезде, открытой в XVI веке Тихо Браге и затем угасшей. Быть может, ему казалось, что к этому мистическому нимбу приблизилась его собственная душа.

В «Аль-Аарафе» нет даже намека на тяготы жизни поэта: сермяжная и суровая жизненная правда сокрыта аллегорически представленной философией духовной красоты. Хотя поэму нельзя считать подражательской, в ней можно почувствовать влияния Мильтона и «Королевы Маб» Шелли, как и некоторые реминисценции Байрона и Мура. Тем не менее, это вполне зрелое произведение, в котором есть такие строки:

> Наш мир — мир слов, и мы зовем «молчаньем»
> Спокойствие, гордясь простым названьем.

Чтобы выжить без помощи семьи Алланов и спастись от давящей нищеты, юноша не нашел иного выхода, кроме вербовки в армию — легко себе представить состояние ажурной души поэта на армейском плацу или в казарме, где ему довелось провести долгих два года.

Уже через год поэт начал хлопотать об увольнении из армии — задача нелегкая по тем временам, а без помощи опекуна и вовсе неразрешимая. Ко всем его бедам в феврале 1829 года умерла приемная мать Фрэнсис Аллан. Ее смерть стала для Эдгара одним из самых страшных ударов, которые с тех пор сыпались на его голову будто бы из развергшихся врат ада. На похоронах он рухнул на могилу Фрэнсис, потеряв сознание.

Со смертью приемной матери нить, связывающая Эдгара с семьей Алланов, оборвалась. Правда, ему удалось убедить опекуна ходатайствовать об увольнении из армии для

поступления в Вест-Пойнт, военную академию США. Теперь начальство не препятствовало, и в апреле 1829-го Эдгар временно оказался на свободе, начав изнурительную борьбу за литературное признание.

1831 год стал переломным годом в биографии писателя: после разрыва с Алланом ему ничего не оставалось, как с головой уйти в литературную работу. В Нью-Йорке вышла его третья книга «Стихотворения» («Poems»), а свои первые рассказы он опубликовал в филадельфийском журнале «Сатердей курьер».

Можно сказать, что поэтическое мастерство Эдгара По расцветало на глазах. По словам Гаррисона, «за три года наступило удивительное усиление точности, определенности, ясной четкости и музыкальности». Быстро исчезли юношеская неловкость и неуклюжесть. От первой книжки томик 1831 года отделяют только три года, но здесь уже зримо видно рождение великого поэта с невероятной тонкостью восприятия и остротой чувств.

Лишь там я мог любить душою,
Где Смерть смешалась с красотою —
Иль Брак, Судьба, и Пропасть дней,
Восстали между мной и ей.

Трехстраничный рассказ совсем юного Эдгара По «Тень» или стихотворение «Червь победитель», в котором несколько строф были полновеснее, чем собрание сочинений иного другого писателя. Ныне не вызывает сомнений, что многие издания, публиковавшие стихи и рассказы По, именно благодаря этому получили известность, чего нельзя сказать о самом авторе, всю жизнь прожившем в нищете.

Первые три книги не сделали По известным, по словам одного из биографов, — «словно провалились в темноту». Только энтузиазм гения и неистребимая жажда творчества поддерживали начинающего писателя в самые темные годы жизни. Но работа на износ вместе с неустойчивой психикой вели к ухудшению физического и духовного состояния — постоянным хворям и постепенному помутнению рассудка.

В жизни Эдгара По есть годы почти полного провала информации о нем (1829–1836), давшие впоследствии обильную пищу для небылиц и фантазий, вплоть до россказней о поездках поэта в Европу и Россию. Здесь я вижу трансформацию фантазий гения в романтические или драматические мифы, которыми была

наполнена его жизнь. На самом деле это были тяжелейшие годы бесприютности и безденежья — те «жизненные университеты», когда он формировался как поэт и литератор. В телеграфном стиле перечислю главные события этих лет:

— переезд в Балтимор, где Эдгар жил у своей тетки Марии Клемм (1829);

— неудавшаяся служба в Военной академии в Вест-Пойнте (1830–1831);

— просьба, адресованная полковнику Тэйеру о поддержке так и не состоявшегося переезда в Европу (1831);

— публикация первых рассказов (1831–1833);

— смерть опекуна Джона Аллана (1834);

— переселение Эдгара в Ричмонд и редактирование журнал «Сазерн литерери мессенджер» (1835);

— женитьба на Вирджинии Клемм (1836).

После скандального отчисления из академии в январе 1831 года Эдгару По ничего не оставалось, кроме как вернуться в Балтимор к Марии Клемм, которая на протяжении многих лет оставалась его второй матерью и ангелом-хранителем. Поскольку он больше не мог рассчитывать на помощь Аллана, с весны 1831-го начались поиски литературной работы. Тогда Эдгару было 22 года, но этот процесс с переменным успехом затянулся до конца его жизни.

В 1833 году из-под пера нищего поэта вышел блистательный рассказ «Манускрипт, найденный в бутылке», отмеченный гением начинающего писателя. Рассказ был замечен и даже получил премию газеты «Субботний гость». Неизвестного автора пригласил в гости председатель конкурсной комиссии Д. Кеннеди, но неожиданно получил от автора отказ, великолепно передающий ужасное материальное положение начинающего писателя: «Ваше приглашение к обеду ранило меня остро. Я не могу прийти по причине самого унизительного свойства — мой внешний вид. Вы можете представить себе мое унижение, когда я открываю Вам это, но сделать это необходимо».

Д. Кеннеди немедленно отыскал юношу и, как записал в своем дневнике, нашел его одиноким и умирающим от голода. После этого случая он навсегда остался искренним, бескорыстным и благожелательным другом Эдгара По.

Я не могу сказать, что рассказ «Манускрипт, найденный в бутылке» сделал 24-летнего Эдгара известным, но он воодушевил литературного поденщика надеждой на успех и на лучшую жизнь. Премия за рассказ и забота Д. Кеннеди временно выручили голодающего Эдгара и, главное, позволили ему выйти на писательскую стезю. Поэт не кривил душой и не преувеличивал,

когда писал новому ангелу-хранителю, что «ему обязан жизнью».

Всё это время Эдгар жил в доме на улице North Amity Street у тетушки Клемм, благодаря которой ему удавалось раз за разом преодолевать часто повторяющиеся периоды нищеты. Именно в доме тетушки в Балтиморе зародилась взаимная любовь Эдгара По и ее дочери, двоюродной сестры Эдгара, Вирджинии Клемм. Оба были молоды, красивы, но бедность Эдгара По и молодость его двоюродной сестры препятствовали их браку.

Он знал Вирджинию еще ребенком, поскольку был на 13 лет старше нее. Любовь зародилась, когда Эдгар посетил Балтимор, завершив свое неудачное кадетство — ей тогда было всего тринадцать лет. Естественно, семья воспротивилась раннему браку, но мать Вирджинии согласилась на него при условии, что Эдгар сделает годовую отсрочку и побудет в разлуке со своей невестой-ребенком. Венчание происходило дважды — тайно в присутствии только ее матери миссис Клемм (22 сентября 1835 г.), и через год (16 мая 1836 г.), теперь уже официально, но и тогда для регистрации пришлось найти лжесвидетеля, согласившегося под присягой подтвердить совершеннолетие невесты.

Тогда по гостиным поползли перешептывания и грязные инсинуации. «Вирджиния вынесла всё — и эту травлю, и затяжные депрессии, охватывавшие мужа с каждой неудачей, и нищету».

Вирджиния была ослепительно красивой, очень нежной и абсолютно преданной мужу и ко всему этому образованной и музыкальной, хотя до самой смерти сохраняла детские повадки, как, впрочем, и родная сестра Эдгара, с которой они продолжали играть в куклы. Тем не менее женитьба на Вирджинии оказала на Эдгара По самое благотворное влияние.

Греза смешалась с действительностью, и в жизни Эдгара По была истинная Элеонора-Морелла-Лигейя[83]. И если не она его, а он ее учил, воспитывал и передавал ей свои знания, тогда как Лигейя и Морелла учат возлюбленного своего, — что можно нам знать о двух любивших, скрытно любивших и вместе бывших? Красивая, живая, нежно любящая и страстно влюбленная, большеглазая девочка-женщина, которой Судьба предназначила в двадцать пять лет умереть от чахотки, с лицом, напоминающим создания Берн-Джонса и Данте Россетти, Вирджиния слишком совпадала со всеми основными духовными чертами Эдгара По, чтобы не входить глубоко в его душу и не возбуждать в нем те сложные мысли и те изысканно-редкие настроения, которые проходят перед нами на озаренных страницах его сказок, поэм и философских диалогов.

Годы жизни в Балтиморе были ужасными: Эдгар По бедствовал, жил в каморке на чердаке, постоянно одалживая деньги, выглядел, как последний бедняк. Посетители его дома-музея говорят, что в крохотной комнате, куда ведет узкая винтовая лестница, всегда стоит необъяснимый холод. Люди верят в то, что именно здесь и поныне обитает неприкаянный дух Эдгара По. С начала 60-х годов XX века стали распространяться слухи, что в этом доме живет нечистая сила. Работники дома-музея засвидетельствовали наличие в доме странных голосов, прикосновение невидимых рук, другие проявления полстергейста.

С 1835 года после переезда из Балтимора в Ричмонд Эдгар получил постоянное место в «Сазерн литерери мессенджер», издававшемся в Ричмонде Томасом Уайтом. Впервые у него была стабильная зарплата в 520 долларов в год, которая вскоре увеличилась до 800 долларов. Для многих американцев того времени эти деньги и обретение почвы под ногами стали бы вехой на жизненном пути, но не для Эдгара По: все его жизненные успехи неизменно сопровождались душевным упадком и приступами паники (черной меланхолии, говоря на языке того времени).

За 1835 год По опубликовал только в журнале Уайта 9 рассказов, 37 рецензий, 4 стихотворения и отрывки из драмы «Полициан». За год сотрудничества с этим журналом тираж последнего вырос более чем в 7 раз! В дальнейшем то же повторилось и с другими изданиями, с которыми он сотрудничал.

В 1834–1835 годах были опубликованы поэмы По «К одной из тех, которая в раю» и «Колизей», а также рассказы «Береника», «Свидание», «Ганс Пфаалль», «Король-Чума» и «Тень». Эдгар По работал как проклятый, фактически на износ. Но он принадлежал к тому человеческому типу, который органически не способен извлекать коммерческого успеха из своих предприятий. Поэзия Эдгара По мало волновала его соотечественников и издателей, поэтому на жизнь ему приходилось зарабатывать литературной поденщиной — журналистским или редакторским трудом.

Вспыльчивый и неуживчивый, Э. По не мог долго задерживаться на одном месте, он служил редактором в пяти журналах и печатался в тридцати. Фактически вся его жизнь состояла из череды духовных и физических кризисов, перемежаемых короткими взлетами, причем каждый уход из очередного журнала становился для него очередным провалом в нищету. Несколько раз в жизни ему удавалось работой редактора добиться стабилизации своей жизни и финансовой устойчивости, но на пике успеха словно какой-то бес срывал поэта с места и снова швырял в неопределенность и нищету с бесконечными

бегствами, переездами и началами жизни с нуля. Свидетельствует Герви Аллен:

«Большинству других писателей его времени удавалось тем или иным образом избегнуть бедности: Лонгфелло преподавал в университете, Эмерсон был священником, Готорна выручала какая-то мелкая чиновничья должность — такой же долго и тщетно добивался По, Лоуэлл спасался сразу несколькими путями. Из всего этого поколения литераторов лишь По был почти напрочь лишен житейского практицизма, всю жизнь оставаясь поэтом и мечтателем, чьим единственным и весьма ненадежным средством к существованию было его перо. Среди американских писателей той эпохи он являл собой яркий пример отрешенного от окружающей суеты художника, извечного голодающего поэта, на нищету которого не раз указывали презрительными перстами его более практичные соотечественники. И по сей еще день многие американские школьные учебники характеризуют По как гениального писателя, но ужасающе безнравственного человека. Так посредственность утверждается в своем недоверии ко всему необычному, а невежество тщится облагородить себя респектабельностью».

Это был настоящий литературный гладиатор, чьи резенции могли вызвать изумление, страх и ненависть: огромный дар прозорливого критика соединялся в нем с широтой взглядов проницательного литератора. Литературная критика помогла По значительно расширить свой кругозор и усовершенствовать художественное мастерство. Поскольку литература была средой его обитания и душевной страстью, он органически не выносил ханжества, дилетантизма, бездарности и снобизма. Благодаря уникальному художественному чутью, литературные приговоры По-критика были, как правило, визионерскими: за исключением Лонгфелло, все, кого он критиковал, канули со временем в небытие. Впрочем, порой он был тенденциозен, в частности, совершенно не переносил творчество Ральфа Уолдо Эмерсона и Генри Торо, хотя и разделял некоторые их взгляды.

Всю жизнь По вынашивал идею создать собственный журнал, даже придумал его название — сначала «Пенн мэгэзин» и позже «Стайлус». Он предпринимал огромные усилия для сбора подписчиков, заручался поддержкой влиятельных лиц, но, казалось, сама судьба препятствовала его замыслам, насылая неотложные дела, неразрешимые финансовые проблемы, нервные расстройства.

В феврале 1837 года семья переехала в Нью-Йорк, где годом позже отдельным изданием вышла «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима». Хотя известность По со временем

продолжала расти, многие издательства отклоняли предложения о публикации его новых книг. Когда же издатели принимали такие предложения, книги Эдгара По выходили малыми тиражами и не приносили дохода автору. Ему приходилось соглашаться на отказ от авторского вознаграждения в случае неуспеха издания.

Работая у Джорджа Грэхэма, создавшего первый общенациональный журнал «Грэхэмс мэгэзин», Э. По привлек в журнал лучших авторов (В. Ирвинг, Ф. Купер, М. Рид, Н. Уиллис, Т. Инглиш) и во многом способствовал увеличению тиража с 5 до 40 тысяч за год, получая при этом незначительные гонорары. Он имел все основания говорить, что поэтов вдохновляет голод и что песни тем прекраснее, чем легче наш карман.

До дна испивший чашу нищеты и несчастья горемыка-поэт Эдгар По писал своему другу, что то, чем дорожит гений, нельзя купить ни за какие деньги — любовь, ощущение собственной силы, упоительное чувство прекрасного, вольный простор небес… Поэт ищет золотые россыпи не в Эльдорадо, а в собственной душе и в собственном вдохновении.

С 1838-го по лето 1844 года семья жила в Филадельфии, где Эдгар редактировал журналы «Бэртонс джентльменс мэгэзин» (1839–1840) и «Грэхэмс мэгэзин» (1841–1842). Тогда же был опубликован двухтомный сборник «Гротески и арабески», в который вошли 25 новелл, написанных По к тому времени. Здесь действительно появились первые шаткие признаки благополучия, даже крошечный садик при доме, но, видимо, счастье не входило в замысел «проекта Эдгар По». Каждый раз, когда обстоятельства благоприятствовали писателю в его дерзновенных начинаниях, какая-то злая сила препятствовала достойной или безбедной жизни. Возможно, это была саморазрушительность, какое-то самоедство, которое извечно обрекает гения на страдание, гонимость и нищету. Приведу лишь один из многих примеров самодеструктивности Эдгара По. В марте 1843 года друзьям поэта удалось добиться его приема в Белом Доме, что позволило бы заручиться поддержкой высокопоставленных лиц и добиться осуществления грандиозных литературных замыслов. Эдгар По сорвал лекцию и встречу с Президентом США, перепив накануне портвейна и решив предстать перед президентом США Джоном Тайлером непременно в вывернутом наизнанку плаще.

У него было несколько реальных шансов выбиться из нищеты, но полное отсутствие деловой хватки превращало подарки судьбы в кладбище надежд. Даже став в 1845 году владельцем «Бродвей джорнел», он претерпел полный финансовый крах… Как поэт и писатель он, бесспорно, превосходил самых знаменитых

соотечественников — Лонгфелло, Готорна, Эмерсона, Брайэнта, Ирвинга, — но слава была у них, а не у него.

Он испытывал приблизительно такие же чувства к более удачливым собратьям по перу, которые столетие спустя будут переживать Франц Кафка и Роберт Музиль: смесь зависти с ясным пониманием собственного литературного превосходства. Знакомый библиотекарь Эдгара По Сандерс позже писал: «Он твердил о заговоре среди американских писателей, желавших принизить его гений… но считал, что потомки их рассудят. Будущие поколения сумеют отделить золото от песка, и тогда «Ворон» воссияет надо всем и вся, как алмаз чистейшей воды».

Эдгару По довелось испытать много клеветы со стороны собратьев по перу, он даже выиграл несколько судебных процессов, но, по словам К. Бальмонта, литературные зверушки — самая злокачественная раса из живущих на земле и, всегда ужаленные собственною бесталанностью, они умеют жалить других, талантом не обиженных, — заставлять страдать уже одним своим противным прикосновением. Даже после смерти поэта один недоброжелатель умудрился неисповедимыми путями поместить в посмертном издании произведений Эдгара По отвратительный памфлет на него под видом биографии, что дало Шарлю Бодлеру основание язвительно заявить: «Смотрите, в Америке собакам дозволено гадить на кладбищах».

Между 1838-м и 1844 годом Эдгар По создал такие шедевры, как «Молчание», «Заколдованный замок», «Падение дома Ашеров», «Человек толпы», «Маска Красной смерти», «Сердце-изобличитель», получил премию за рассказ «Золотой жук», впервые опубликованный в филадельфийской газете «Доллар ньюспейпер».

В апреле 1844 года По с семьей переехал в Нью-Йорк. Здесь был написан знаменитый «Ворон», напечатанный в «Ивнинг миррор» (январь 1845) и ставший акме По. Эта поэма, за которую автор получил 10 долларов гонорара (!), позже войдет в число высших шедевров мировой поэзии и принесет всемирную славу американской литературе.

Как-то в полночь, утомленный, я забылся, полусонный,
Над таинственным значеньем фолианта одного;
Я дремал, и всё молчало… Что-то тихо прозвучало —
Что-то тихо застучало у порога моего.
Я подумал: «То стучится гость у входа моего —
Гость, и больше ничего».

……

«…Ты пророк неустрашимый! В край печальный, нелюдимый,
В край, Тоскою одержимый, ты пришел ко мне сюда!
О, скажи, найду ль забвенье, — я молю, скажи, когда?»
Каркнул Ворон: «Никогда».

Даже на пике известности ему приходилось ходить в поношенных штиблетах и потертом сюртуке. Гениальные произведения, целые поэмы По не давали ему возможности купить даже пару башмаков… Мы знаем, что все это время Эдгар страдал хандрой, ипохондрией, признавался в постоянной угнетенности духа, глубоком душевным переутомлении, нуждался в утешении.

В 1842 году его жизнь, едва наладившись, покатилась под уклон. С этих пор поведение По нельзя назвать образом жизни нормального человека: иррациональные поступки, внезапные исчезновения, бредовые состояния, беспамятство, усиливающаяся мания преследования, строительство «воздушных замков». Смертельный недуг Вирджинии по времени совпал со стремительным душевным падением самого Эдгара.

Эдгар По всю жизнь лелеял план создать собственный журнал, в котором мог сам распоряжаться своим творчеством. Несколько раз эта идея казалась близкой к воплощению, но всякий раз судьба препятствовала этому начинанию.

1845 год, когда По редактировал журнал «Бродвей джорнэл» и издал сборник «Ворон и другие стихотворения», многое изменил в его жизни. Казалось, что тогда перед ним раскрылись все двери, он вдруг стал интересен, но… у поэта была разбита душа: он достиг того, чего хотел, но оно больше не нужно ему. Отсюда раздражительность его «Литераторов Нью-Йорка»[84], эпатажность, нарастающая усталость и та тревожность духа, при которой творчество становится обузой. К тому же едва появился жизненный просвет, его немедленно заполнила неизлечимая в те годы болезнь молодой жены.

Многих героинь По наделил чертами жены — именно отсюда их хрупкость и ранняя смерть. Но и герои По — это ипостаси их автора: неврастеники, ипохондрики, фантазеры, мистики, жертвы многочисленных страхов. Болезненная и инфантильная Вирджиния стала прообразом «Лигейи», «Элеоноры», «Эулалии», «Береники»:

«Береника была мне двоюродной сестрой, и мы росли вместе в имении моего отца. Но как мало походили мы друг на друга! Я — слабый здоровьем, всегда погруженный в мрачные думы. Она — проворная и грациозная, переполняемая жизненными силами… О, эта великолепная и такая фантастическая красота! О, прелестная сильфида аргейлмских кущ!.. Но потом — потом всё окутал таинственный и ужасный мрак, и лучше бы вовек не рассказывать этой повести. Недуг, роковой недуг, точно знойный вихрь пустыни, пронизал все ее естество; прямо на моих глазах в уме ее, привычках и нраве происходили глубочайшие перемены, и действие их было столь утонченным и страшным, что нарушало самую гармонию ее души…»

В «Философии творчества» Э. По утверждал, что «смерть прекрасной женщины, вне всякого сомнения, является наиболее поэтическим предметом на свете». Женские образы в поэзии и прозе По носят идеальный, надчувственный характер, они духовны, бесплотны и всем им присущ оттенок болезненной экзальтации. Они слишком прекрасны и чисты, чтобы жить. В них реализована трагическая идея Эдгара По о несовместимости идеальной красоты и грубой реальности.

Вирджиния была больна туберкулезом в течение пяти лет — с 1842 по 1847 год. Она угасала на глазах. Чтобы хоть как-то поддержать ее, в мае 1846-го (по июнь 1849) семья переселилась «на природу» — в предместье близ Нью-Йорка. Эдгар и Вирджиния безумно любили друг друга, но и в этом судьба была неумолимой: ее смерть 30 января 1847 года стала для него не просто бесконечным отчаянием, но формой смерти при жизни.

Здесь уместно остановиться на личностных качествах Эдгара По — не художника, а человека. Я еще вернусь к любвеобильности поэта, а здесь ограничусь характеристикой, данной ему одной из его пассий Мэри Девро:

«Мистер По пересек улицу и подошел к крыльцу Ньюменов. При его приближении я отвернулась, потому что была еще очень молода и застенчива. Он сказал: “Здравствуйте, мисс Ньюмен”». Она представила его мне, и тут ее зачем-то позвали в дом. По тотчас перепрыгнул через балюстраду и присел рядом со мной. Он сказал, что у меня самые прекрасные волосы, какие ему когда-либо приходилось видеть, — именно о таких всегда грезили поэты. С той поры он стал приходить ко мне каждый вечер; так продолжалось около года, и за все это время, вплоть до нашей последней ссоры, он, насколько я знаю, не выпил ни капли вина… Как он был ласков!.. Любовь его была полна страсти… Сблизившись с мистером По, я оказалась в довольно большом отчуждении. Многие из моих подруг боялись его и перестали со

мной видеться. Я чаще встречалась тогда с его друзьями. Он презирал невежественных людей и терпеть не мог пустой светской болтовни.

…Если он любил, то любил до безумия. Нежный и очень ласковый, он тем не менее отличался вспыльчивым и порывистым нравом и был до крайности ревнив. Чувства его были сильны, и владеть ими он почти не умел. Ему не хватало уравновешенности; ум его был чрезмерно развит. Он насмехался над святынями веры и никогда не ходил в церковь… Он часто говорил о какой-то связанной с ним тайне, проникнуть в которую он был не в силах. Он думал, что рожден для страдания, и от этого жизнь его переполняла горечь».

Свидетельства современников рисуют нам байроновский образ гордеца, бунтаря или романтика, бросающего вызов черни, нарушающего социальные нормы и воюющего со всем миром с тем предельным ожесточением, которое предвещает скорый и трагический финал. Сам он писал о себе: «Моя жизнь — каприз-импульс-страсть-жажда одиночества-презрение к настоящему, разжигаемое страстностью ожидания будущего», но маска пресловутого дэндизма, которую, возможно, примерял к себе поэт, не была сущностью этого страдальца — ею он пытался защититься от безжалостного мира, во все времена отвергавшего лучших людей.

Говоря о «презрении к настоящему», По, несомненно, помогал укрепиться легенде о самом себе — он так поступал и раньше, когда, например, рассказывал о своих необычайных приключениях в Петербурге, где никогда не бывал, или с обманчивой достоверностью описывал плавания в южных морях, хотя с той поездки ребенком в Англию и обратно ни разу не покидал родных берегов. Романтикам было в высшей степени свойственно отождествлять вымысел и реальность: родившийся в воображении образ, которому непременно присущ оттенок исключительности и даже демонизма, накрепко прирастал к ним, заставляя их самих в него уверовать, как в тот возвышающий обман, который дороже тьмы низких истин. Трудно оказывалось различить за целостностью творческой индивидуальности романтического поэта два эти облика — «возвышенное» и «земное». Так и укреплялись представления об идеалистах, загубленных грубым прозаизмом своей эпохи, о мечтателях, вынужденных обитать среди плоских утилитаристов и рядом с ними похожих на пришельцев из иных миров.

Характер Эдгара По был соткан из огромного количества противоречий: замкнутость и стремление к одиночеству уживались в нем с общительностью и веселостью, болезненная

восприимчивость и рефлексия — с трезвостью, мечтательность — с чувством реальности, а страх оказаться непонятым — с самоуверенностью.

Он говорил тихим, сдержанным голосом. У него были женственные, но не изнеженные манеры. У него были изящные маленькие руки и красивый рот, искаженный горьким выражением. Его глаза пугали и приковывали, их окраска была изменчивой, то цвета морской волны, то цвета ночной фиалки. Он редко улыбался и не смеялся никогда. Он не мог смеяться, для него не было обманов. Как родственный ему Де Куинси, он никогда не предполагал — он всегда знал.

Он был вспыльчив, раздражителен и, вероятно, подвержен той болезни, которую сегодня называют атаками паники. Аномалии поведения Эдгара По дали биографам основание для предположения о том, что он страдал каким-то недиагностируемым органическим повреждением мозга, вызывавшим отклонения в поведении. Легковозбудимый, нервный, вспыльчивый, он плохо контролировал собственные поступки. Рано возникший внутренний надлом лишь увеличивался с годами, в конце концов приведя к ранней смерти. Увы, с ростом известности обострялись негативные черты его характера, особенно заносчивость и пьянство.

Надо иметь в виду, что страдания и боль гения всегда выражены сильнее, чем у эвримена. Когда я читаю об Эдгаре По как ужасающе безнравственном человеке, то всегда слышу голос плебса, охлоса, черни. С позиции холодной трезвости или рассудочности любой гений кажется эгоистичным или безнравственным, но дело в том, что сама такая позиция безнравственна, ибо измеряет бесконечное конечным и безвременное земным. Эдгар По чувствовал себя пришельцем на этой земле — пришельцем, явившимся из запредельности, «где ни мрак, ни свет и где времени нет».

Основными психическими состояниями Эдгара были паника, тревога, беспокойство. Он был подвержен мании преследования, клаустрофобии, депрессиям и неврозам. Все эти болезненные состояния усугублялись вином. Свидетельствует Г. Аллен:

«С годами углублялась пропасть между царством его фантазий и окружающей действительностью, усиливалась и обострялась его психологическая несовместимость с реальностью, дисгармония между стремлениями и необходимостью, вызывавшая в нем растущее внутреннее сопротивление. Этот разлом, оставивший по одну сторону действительное, а по другую — воображаемое, следует постоянно иметь в виду, ибо иначе невозможно постичь смысл мучительной дилеммы По —

личности, не нашедшей своего места в жизни. Попытки избежать боли или хотя бы облегчить ее, все рискованные уловки, к которым он прибегал, часто таили в себе еще большую опасность, чем сам недуг. Собственно, сами лекарства, которые он для себя находил, были, по существу, симптомами прогрессирующей болезни, которую он старался превозмочь. То было странное, с годами все более запутывающееся переплетение причин и следствий, действием которых он был в конце концов извергнут из того мира, где жизнь казалась ему невыносимой пыткой».

Наркотики и вино на какое-то время сделались для него средствами обезболивания, забвения. Уже при жизни Эдгара По сложился миф о его беспробудном пьянстве, во многом способствующий его дискредитации как писателя и поэта, причем многочисленные его хвори были якобы производны от пьянства.

У Эдгара По действительно было наследственное предрасположение к алкоголизму (пьяницами были его отец и брат Генри), но он несколько раз пытался покончить с пьянством, хотя и безуспешно. Следует также учитывать, что недоброжелатели, знавшие эту слабость, провоцировали выпивки, и он сам понимал это. Не могу не привести письмо Эдгара По лечащему врачу, датированное апрелем 1841 года: «…Я умерен даже до крайней строгости… В моей жизни не было таких периодов, когда я бы вел себя, что называется “бесконтрольно”… Моя чувствительная натура не позволяет мне держаться подальше от компаний. Короче говоря, иногда бывало так, что я напивался. Несколько дней после этого я не мог встать с постели. Но вот уже четыре года, как я не пью алкоголь вообще — четыре года, за исключением лишь одного случая, когда допустил слабость… когда я выпил сидр в надежде, что он облегчит приступ невроза».

Эдгар По мог долго обходиться без вина, но страдал запоями: начав пить, долго не мог остановиться. Надо иметь в виду, что вино оказывало на писателя необычное действие: после несколько глотков он совершенно преображался, походил на одержимого — глаза метали молнии, щеки полыхали огнем, речи приобретали завораживающий оттенок.

Даже небольшое количество алкоголя противопоказано людям с легко возбудимой нервной системой, приводя к полной утрате самоконтроля. Как писал один из друзей Эдгара, после выпивки «в нем просыпался демон, и аура безумия вокруг него была просто осязаемой». Даже в студенческие годы стакана вина хватало, чтобы привести юношу в сильнейшее возбуждение, выражавшееся в потоке сумасбродной и чарующей речи.

Многочисленные сохранившиеся документы свидетельствуют о том, что реально существующая тяга Эдгара По к спиртному

преувеличена злопыхателями и что многие окружавшие его люди никогда не видели его пьяным. Только после смерти Вирджинии Эдгар По, тяжело переживавший ее изнурительную болезнь и утрату, действительно много пил, объясняя это гибелью надежд. И все же «систематическое пьянство» Эдгара По является не столько фактом, сколько результатом злобных кампаний, развязанных прессой против писателя. Его нельзя назвать трезвенником, но нет прямых свидетельств того, что ранняя смерть писателя была следствием алкоголизма.

Не подтверждаются и настойчивые прижизненные слухи о том, что причиной мистических историй Эдгара По был опиум. Поскольку эти истории написаны от первого лица, прямолинейные читатели приписали автору его же художественный вымысел — это произошло после публикации в 1845 году «Рассказов» («Tales»), которые критики окрестили «странными излияниями опиумного курильщика» — именно таким образом буйное воображение Э. По было расценено невеждами плодом наркотических фантазий. Приводимые в некоторых биографиях писателя сведения об употреблении им опиума недостоверны, а его лечащий врач Джон Картер напрочь отрицал его наркоманию.

Любовь была главным стержнем жизни поэта, спасавшим ее от невзгод. Он страстно любил Вирджинию как ребенка, девушку, женщину. Он воспел жену в своих поэмах и сказках — как женщину-дух, женщину-призрак, женщину-мир. У меня нет сомнений в том, что преждевременная смерть Вирджинии стала для него непоправимым ударом, усилившим душевное расстройство и приблизившим смерть.

Как пишут биографы, Вирджиния была болезненна, хрупка и «не могла вполне исполнять супружеский долг». Но в сохранившемся письме По к жене есть такие слова: «Я бы уже давно потерял всякую надежду, если бы не думал о тебе, милая моя жена… Ты сейчас осталась моим главным и единственным стимулом в борьбе против этой невыносимой, напрасной и жестокой жизни…»

Жена поэта умирала, а «доброжелатели-доброхоты» посылали умиравшей женщине анонимные письма, прилагая к ним пасквили — вырезки из газет, направленные против Эдгара По. Жена поэта умирала, потому что не могла согреться в холодном доме, поэтому муж грел ее руки своими, а мать согревала ей ноги. Жена поэта умирала, но окружавшие его люди, зная меру его любви к ней, были совершенно глухи к чужой боли.

Один из друзей Эдгара По, Уиллис, ничего лучшего не придумал, как напечатать в журнале сообщение о болезни и

нужде Эдгара По и его жены и воззвать к общественной благотворительности. Можно себе представить, с каким ужасом Эдгар По читал эти печатные строки, и с каким чувством он писал пошедшее по всем газетам письмо, где, сцепив зубы, сообщал, что, конечно, благодаря долгой болезни у него в монетах недостаток и было бы безумием это отрицать, но что совершенно неверно, чтобы он страдал от лишений вне размеров своей способности страдать.

Смерть Вирджинии ускорила его падение в бездну безумия, он стал чаще пить и почти утратил способность к систематическому труду.

…Он бродил по улицам, охваченный не то безумием, не то меланхолией, бормоча невнятные проклятия, или, подняв глаза к небу, страстно молился (не за себя, ибо считал или делал вид, что считает душу свою уже проклятой), но во имя счастья тех, кого в тот момент боготворил; или же, устремив взор в себя, в глубины истерзанного болью сердца, с лицом мрачнее тучи, он бросал вызов самым свирепым бурям и ночью, промокнув до нитки, шел сквозь дождь и ветер, отчаянно жестикулируя и обращая речи к неведомым духам, каковые только и могли внимать ему в такую пору, явившись на зов из тех чертогов тьмы, где его мятущаяся душа искала спасения от горестей, на которые он был обречен самой своей природой…

После смерти Вирджинии поэт сам оказался близким к смерти и в ноябре 1848 года, будучи в Бостоне, совершил неудачную попытку самоубийства, приняв большую дозу опиума, но, к счастью, дело тогда кончилось потерей сознания. Всё это происходило в состоянии, близком к невменяемости.

Лишенный товарищества и сочувствия своей ребенка-жены, он мучился тем, что было для него изысканной агонией крайней брошенности. Ночь за ночью он вставал, бессонный, с постели и, одевшись, шел к могиле утраченной и, бросаясь на холодную землю, горько плакал целыми часами. Тот самый страх-наваждение, который владел им, когда он писал «Ворона», владел им теперь, и до такой степени, что он не мог более спать…

Почти всё, что он делал или задумывал в ту пору, несло на себе отпечаток тяжелого нервного состояния человека, не способного довести до конца никакой работы, требующей длительных усилий.

В это время он мог часами коротать время на природе, мечтательно глядя на воды Гудзона, близлежащий пруд или размышляя об основах мироздания. В философской и космогонической поэме «Эврика», где предвосхищена гипотеза Большого Взрыва, ставшая общепринятой теорией лишь в XX веке,

автор, предельно удаляясь от реальности, увидел свой способ перевернуть мир и был настолько уверен в успехе, что уговаривал издателя, напечатать ее тиражом в 50 000 экземпляров. Издатель убрал два нуля и напечатал 500 экземпляров — это было последнее прижизненное издание Эдгара По.

Последние годы жизни Э. По почти непрерывно болел, все чаще чувствовал себя опустошенным, эксцессы алкоголизма становились всё мучительнее, нервозность возрастала до психического расстройства, так что о творчестве не могло быть и речи. Это были годы бесконечных метаний, полубезумия, горестных падений и постоянной клеветы врагов. В 1847-м к сердечным приступам присовокупились признаки «мозговой лихорадки» или, выражаясь точнее, умопомрачения. Даже долготерпеливая миссис Клемм писала, что лучше бы им обоим было умереть, чем так жить. Естественно, всё это лишь увеличивало нищету, делало ее непереносимой, так что без благотворительной помощи семья просто бы погибла.

Парадоксальным образом максимум поэтического вдохновения (1844–1849) совпал с годами физического и духовного упадка, как и упадка его журналистского дара, когда в его публицистике стали доминировать личные пристрастия и излишества — гнев, желчь, раздражительность, неоправданная резкость или, наоборот, непомерное восхищение.

Мне хочется коснуться удивительных странностей феномена любви, с которыми мы сталкиваемся в феномене Эдгара По. С детства Эдгар отдавал предпочтение обществу девочек-ровесниц и до конца жизни легко очаровывал женщин волшебным чтением стихов и байроновским обаянием. Некоторые биографы считают, что души женщин интересовали Эдгара По больше, чем их тела, и это, видимо, похоже на правду. Эдгара По всегда отличало повышенное внимание к женскому полу, в обществе женщин он чувствовал себя раскованнее, потому что оно всегда было более восприимчиво к его мечтательному красноречию и полету фантазии. Да и он сам, как поэт, ангелизировал женщин, что нередко вело к проблемам в его отношениях с ними.

Любопытный факт: когда Эдгара По не стало, десятки незнакомок одолевали его биографа поэта Инграма, пытаясь внушить ему, что именно каждая из них была реальным прототипом Аннабель Ли[85].

Вирджиния умерла 30 января 1847 года, то есть за три года до смерти самозабвенно любившего ее поэта. Но именно на эти три года приходится несколько главных любовных увлечений его жизни.

Эдгар По любил жену, глубоко страдал от ее болезни, но,

парадоксальным образом, не прекращал флиртовать с другими женщинами, даже когда она умирала. Сохранились имена его пассий того времени — медсестра Мэри Шью, поэтессы Сара Хелен Уитмен и Фрэнсис Осгуд. Сложные отношения с этими женщинами портили им и ему репутации, но поэту, искателю женских душ, органически требовалась муза, подсказывающая ему любовные стихи:

Любимая! Средь бурь и гроз,
Слепящих тьмой мой путь земной
(Бурьяном мрачный путь зарос,
Не видно там прекрасных роз),
Душевный нахожу покой,
Эдем среди блаженных грез,
Грез о тебе и светлых слез.
Мысль о тебе в уме моем

Обетованный островок
В бурлящем море штормовом…
Бушует океан кругом,
Но, безмятежен и высок,
Простор небес над островком
Голубизной бездонной лег.

Это стихотворение «К Ф***» поэт посвятил Фрэнсис Осгуд. Видимо, здесь проявилась огненная, кипучая, вулканическая, не знавшая мер и ограничений натура Эдгара По, органически не способного продолжать жизнь без любви.

Действительно, трудно постичь, что человек, утративший любимую жену и только что опубликовавший «Улялюм», умоляет другую женщину занять место умершей жены. Но надо учитывать, что спасение от надвигающегося безумия поэт обретал в женской поддержке и искал таковую во всех доступных ему местах. После смерти Вирджинии Эдгар ненадолго нашел утешение в доме Мэри Шью. Умирая, Вирджиния взяла у нее клятву никогда не покидать ее несчастного мужа, но та не смогла понять болезненного состояния поэта и сочла необходимым побыстрей устраниться из его жизни.

Тогда, раздираемый страстями и страхами, Эдгар почти одновременно сделал предложения двум другим женщинам — Саре Хелен Уитмен и Энни Ричмонд. Первая даже дала согласие при условии, что По бросит пить. Вопреки бурным протестам

родственников, дело дошло до помолвки и брачного контракта, но «доброжелатели» нашептали Хелен о продолжении пьянства и связях Эдгара По с Энни Ричмонд. Помолвка расстроилась, оборвав еще одну ниточку, привязывавшую его к жизни.

Любовь Эдгара к поэтессе Уитмен стала ослепительной вспышкой в жизни поэта, мгновенно возникшей и столь же стремительно угасшей. Они родились в один день, оба были увлечены поэзией, Хелен писала прекрасные стихи, любила и защищала Эдгара до конца своей долгой жизни[86]. Она отказала ему в замужестве, но не предала после смерти.

На последнее свое письмо к ней Эдгар По не получил никакого ответа. Она говорит, что она «не смела» ответить. А на зов сирены, возникший после разрыва — напечатанное ею стихотворение «Наш остров снов», поэт с морской душой не ответил ничего. И, верно, он хранил крепко в своем сердце ее образ, но до самой смерти не упоминал ее имени.

Книга С. Х. Уитмен «Эдгар По и его критики» стала отправной точкой в возникновении посмертного культа поэта. В ней она ответила на сплетни и глумление над его памятью трогательной и трагической правдой о жизни гениального творца. Своей бескорыстной любовью талантливая поэтесса защитила память и доброе имя умершего друга от обвинений и нападок толпы. Для защиты Эдгара По от современников тогда требовалась большая смелость — слишком многие его ненавидели. За что? А за всё — за гениальность, неотмирность, презрение к общественным ценностям, резкость суждений, точность прогнозов:

«Как изощрялись они в своих инсинуациях и нападках, грязных сплетнях и грубой клевете! Всё здесь сплелось в тугой узел: зависть к таланту, страх перед отточенным пером По-газетчика, ущемленное самолюбие ничтожеств, задетых его громкой известностью, раздражение здравомыслящих, потешавшихся над "бреднями" — над "Мореллой", "Лигейей", "Падением дома Ашеров"».

Эдгар Аллан По рано испытал на себе эту острую неприязнь десятков людей, чьи имена сохранились в истории только оттого, что с ними связаны какие-то особенно злобные выходки против великого поэта. Шли годы — неприязнь не ослабевала. И оборачивалась жестокостью, которая теперь может показаться просто необъяснимой, чем-то вроде странной мании, что овладевала многими героями его рассказов.

Отношения с женщинами близкого к невменяемости поэта на этом не кончаются. В начале 1849-го он мечтал о поездке в Ричмонд для новой помолвки — теперь уже с подругой детства

Эльмирой Ройстер. Юношеская любовь Эдгара, Эльмира Ройстер, позже ставшая мистрис Шелтон, долгое время была для него «чужой женой». Это не помешало поэту написать странный и неожиданный гимн «К Анни» с горячим признанием в любви.

По дороге из Нью-Йорка в Ричмонд он сделал остановку в Филадельфии, кончившуюся двухнедельным запоем со всем сопутствующим ему «комплексом» — невменяемостью, обострением мании преследования, галлюцинациями, очередной попыткой самоубийства. Старым друзьям удалось высвободить арестованного за пьянство поэта из полиции и даже отправить его в Ричмонд. Собравшись с силами, он пришел в себя и средоточием всех его помыслов стала Эльмира Шелтон. Приехав в родной Ричмонд, он пришел к овдовевшей женщине, они начали встречаться и за 10 дней до смерти поэт сделал ей предложение. Эдгару удалось уговорить вдову выполнить обещание, данное ему 24 года тому назад. Оба почувствовали прилив молодости, и он признался Эльмире, что она его «утраченная Линор». Но поскольку По и здесь продолжил пьянствовать, в отношениях с Эльмирой произошло быстрое охлаждение. Поэт в очередной раз попытался взять себя в руки, для гарантии даже вступил в общество трезвости, не скупился на клятвы, и в сентябре 1849-го все-таки настоял на помолвке. Венчание было назначено на 27 сентября того же года. Теперь, казалось, больше ничто не препятствовало началу новой жизни. Ему оставалось лишь съездить обратно за тетушкой Клемм, чтоб привезти ее на свадьбу.

Незадолго до этого он прочитал землякам лекцию о «Поэтическом принципе». Хотя вход стоил очень дорого, в зал «Exchange Hotel» набились сотни слушателей. Ныне ричмондцы были горды своей восходящей звездой и не жалели денег. С 1500 долларами в кармане — огромной, невиданной для него суммой — По покинул родной город, ненадолго расставшись с Эльмирой. Позже биографы поэта судачили о злом предчувствии, роке, о том, что он больше никогда ее не увидит. Впрочем, согласно тем же свидетельствам, Э. По продолжал строить грандиозные планы, его энергия снова забила фонтаном, он уверенно рассказывал о задуманном журнале «The Stylus» и новых произведениях, которые превзойдут всё то, что он уже создал. Еще он говорил о своем будущем счастье, конце тревог и мучений прошлой жизни. Но, как известно, ничто не вызывает столь сильный хохот Бога, как планы человека на будущее.

На обратном пути по дороге в Филадельфию Эдгар должен был задержаться в Балтиморе на несколько часов, которые и решили судьбу писателя — он исчез из поля зрения биографов на

целых пять дней, о которых почти ничего не известно, кроме того, что в день выборов 3 октября он все еще был в Балтиморе, скорее всего пьяный, в состоянии полной прострации, без вещей и без денег.

Судя по всему, в Балтиморе он встретился с друзьями, попал на именинный праздник, и красивая хозяйка дома попросила его чокнуться с ним. Всё произошедшее далее до сих пор покрыто мраком — смерть Эдгара По произошла при крайне загадочных обстоятельствах, которые до сих пор дразнят воображение биографов и почитателей его творчества. Автор, создавший всемирно известную поэму «Ворон», стал жертвой судьбы даже более странной и романтичной, более мрачной и загадочной, чем могло создать его поэтическое воображение. До сих пор так и не удалось выяснить, что По делал с 28 сентября по 3 октября, когда его нашли в бессознательном состоянии то ли на деревянной скамье, то ли в канаве на задворках салуна Gunner's Hall.

Сохранилось свидетельство Е. О. Смит, согласно которому писателя избили хулиганы по наущению женщины, решившей, что Эдгар По ее оскорбил: «результатом этого жестокого избиения стало сотрясение мозга». Согласно другой версии, Эдгара По «ограбили и избили хулиганы, которые бросили его на улице в бессознательном состоянии». Хулиганами могли быть гангстеры, участвовавшие в избирательной кампании в Балтиморе перед смертью поэта. Всё это — лишь досужие версии, потому что никаких документов той поры на сей счет не сохранилось, что лишний раз свидетельствует о непризнанности великого американского поэта современниками.

Еше по одной версии Эдгара нашли на полу поезда Балтимор — Филадельфия в бессознательном состоянии. Пальто, деньги и чемодан безвозвратно исчезли, кондуктор довез его до станции Havre de Grace и посадил в поезд, возвращающийся назад в Балтимор. Описанные выше события произошли после этого возвращения.

В бессознательном состоянии бедолгу доставили в благотворительную больницу для неимущих «Washington College Hospital» (ныне — «Church Hospital») обворованным, грязным, избитым, одетым с чужого плеча и даже с чужой тростью.

Среди страхов, преследовавших Эдгара По, был страх преждевременного погребения. В последние дни жизни страх стал прижизненным адом: пять дней в больнице были днями жуткого бреда и страшных галлюцинаций. Почему-то он выкрикивал имя «Рейнолдз!», какие-то нечленораздельные слова и был возбужден до крайности. В больнице По непрерывно бредил, агония продолжалась на протяжении нескольких дней.

Смерть великого поэта была еще более мучительной, чем его жизнь. У больного наблюдался горячечный бред, судороги и галлюцинации, затем он впал в кому. Выйдя из состояния комы, он какое-то время пребывал в ясном сознании, но вскоре снова впал в бред, осложненный буйным поведением, бешеным пульсом, повышением температуры и перебоями дыхания. Больному дали успокоительные препараты, но на четвертый день пребывания в больнице поэт скончался. Говорят, последними словами атеиста Эдгара По были: «Господи, спаси мою бедную душу».

Жена лечащего врача Мэри Моран сохранила запись о последних часах умиравшего поэта: «Когда в госпиталь принесли молодого человека в состоянии оцепенения, все подумали, что он изнемог от опьянения… Я помогала ухаживать за ним, и, прийдя в сознание, он спросил меня, есть ли какая-нибудь надежда для него. Думая, что он говорит о своем физическом состоянии, я сказала: «Мой муж думает, что вы очень больны, и если вы хотите отдать какие-нибудь распоряжения касательно ваших дел, скажите, я запишу их». Он ответил: «Я полагаю, надежда для такого злосчастного, как я, за пределами этой жизни». Я уверила его, что Великий Целитель сказал всё, как есть. Я прочла ему четырнадцатую главу из Евангелия от Иоанна, дала ему успокоительное питье, вытерла капельки пота с его лица, поправила подушку и оставила его. Вскоре мне принесли весть, что он умер. Я сделала ему саван и помогла убрать его тело для погребения».

Существует много версий случившегося: ограбление, запой, психическое помешательство, передозировка наркотиков. Фактом остается то, что Эдгар По умер в городе, где двадцатью годами ранее началась его литературная карьера. Умер так же трагически, как и жил: в больнице для бедняков, без гроша в кармане.

Поскольку вскрытия тела не производилось, нет даже сведений о непосредственных причинах смерти поэта. Ретроспективные диагнозы столь же многочисленны, сколь и предположительны: алкогольная или наркотическая интоксикация, цирроз печени, старая травма или болезнь головного мозга, воспаление мозга, болезнь сердца, кислородная недостаточность, нервное истощение, энцефалит, помутнение рассудка, кровоизлияние в головной мозг (последнее заключение сделали профессор Майкл Бенитез и консилиум медиков в 1978 г.), туберкулез, эпилепсия, диабет и даже бешенство.

По иронии судьбы кладбище, где ныне покоится прах великого поэта, расположено почти напротив дома, где он

прожил несколько лет и где написал свои первые произведения. 9 октября 1849 года гроб провожали менее десятка человек, тогда даже не подозревавших, что хоронят одного из самых гениальных поэтов мира.

Уолт Уитмен, как и Эмерсон, был несправедлив, когда откликнулся на смерть поэта некрологом, в котором сказал, что Эдгар По «был исполнителем, умевшим играть лишь на басах и понятия не имевшим об американской демократии» — предмете, о котором По и не помышлял высказываться.

Злодейка-судьба, не жаловавшая поэта при жизни, похоже, продолжала издеваться над его прахом и после смерти. В октябре 1875 года прах Эдгара По был перезахоронен в более удобном для посетителей месте, на новой могиле поставили красивый памятник. Но до сих пор ходят настойчивые и основательные слухи, что тогда перезахоронили другого, а именно рядового Филиппа Мошара, погибшего в 19 лет и похороненного рядом с участком семьи По. Это не досужие вымыслы: внимательные люди обратили внимание на ряд несуразностей при повторном захоронении: на скелете был полуистлевший военный мундир, он был явно больше щуплого поэта, гроб был изготовлен из другого дерева, отсутствовала бронзовая табличка с соответствующей надписью… Короче говоря, всё произошло приблизительно так, как об этом мог написать сам Эдгар По в одном из своих рассказов.

«По говорит из могилы» — так через несколько лет после смерти Эдгара По судачили газетчики, разглагольствуя о спиритических «встречах» медиумов с мятущимся духом писателя. Более того, газеты цитировали строки стихов, якобы надиктованные им умершим.

Существует такая легенда. В Балтиморе на кладбище, где похоронен Эдгар Аллан По, в день его рождения, 19 января, вот уже в течение 50 лет по ночам появляется закутанный в темный плащ мужчина, который оставляет на надгробии поэта початую бутылку коньяка и три красных розы. Три розы, видимо, предназначены любимым женщинам поэта: матери, жене и теще Марии Клемм, похороненным рядом с ним.

Незнакомец в черной шляпе и с тростью с серебряным набалдашником кажется таким же таинственным и мрачным, как герои рассказов и поэм Эдгара По. Легенда гласит, что это сам дух поэта, появляющийся на своей могиле и затем исчезающий в церковных катакомбах. Хотя фигуру видели многие посетители кладбища, все попытки сфотографировать загадочного почитателя кончились неудачей.

Вся эта история является свидетельством нынешнего

всеамериканского «культа Эдгара По», которым страна компенсирует прижизненную клевету и ненависть, созданный современниками образ пьяного дебошира и скандалиста, глумящегося над святынями и высокими идеалами нации. Любопытство американцев к великому поэту подогревают обстоятельства его жизни и смерти: дурные прижизненные слухи и мрачные, загадочные обстоятельства смерти, будто списанные с его рассказов.

Вот уже 20 лет легенду превратили в массовое шоу. В ночь с 18 на 19 января к Западному кладбищу приковано внимание многих людей, ждущих прихода на могилу таинственного незнакомца. Когда тот неожиданно появляется и затем исчезает, толпа любопытных по снегу спешит к могиле, дабы удостовериться в соблюдении ритуала, возникшего в 1949-м, в год столетия со дня смерти Эдгара По. Сфотографировавшись на память у могилы поэта с коньяком и розами на надгробии, продрогшие и возбужденные зеваки расходятся по домам. Поскольку легенда стала аттракционом, никто больше не желает выследить ночного посетителя, понимая, что это актер.

Жизнь, переполненная горем и страданием, беспросветная, доходившая до нищеты бедность, естественно, угнетали поэта, вызывали огромное и постоянно растущее напряжение, но почти не сказывались на работоспособности и упорстве, о которых свидетельствует обширное творческое наследие Эдгара По.

Тяжкая наследственность, сиротство, непосильная борьба с преградами свободолюбивому духу и высоким устремлениям, столкновение с житейскими мелочами, болезнь сердца, душевная ранимость, травмированная и неуравновешенная психика, а главное — непримиримость основного жизненного конфликта омрачали, душили и укорачивали его жизнь.

Можно с горечью констатировать, что Эдгар По был обречен — обречен своей гениальностью, экстраординарностью, взыскующим духом, неуемным стремлением к новизне, нонконформизмом, остротой и сложностью своего ума. Всё это, вместе взятое, делало его жизнь страдальческой и безнадежной.

Поэма «Аль-Ааараф», «Лигейя», «Падение дома Ашеров», «Золотой жук», самое прославленное и популярное стихотворение Эдгара По «Ворон» — определили его посмертную славу. Люди, знавшие поэта при жизни, пришли в шок, когда вскоре после смерти его письма стремительно попали в ранг раритетов, а их стоимость на аукционах в пять раз превысила цену писем лорда Байрона и в сто — переписку Генри Лонгфелло. Рукописи поэм, за которые Э. По получал жалкие гроши, стали цениться на вес золота. Глядя на нынешние грандиозные, заоблачные цены

рукописей Эдгара По, трудно представить, что при жизни их автор не вылезал из долгов, голодал, что его жена скончалась от чахотки, которую тогда называли «болезнью бедняков».

Пройдет всего четверть века, и об Эдгаре По узнает весь мир, который назовет его «певцом черной романтики», «гениальным символистом», «пионером мистического детектива», «Колумбом символизма» и «пионером новых пространств человеческой души». Количество биографий Эдгара По, написанных разными авторами, трудно перечислить и все они продаются огромными тиражами.

В начале XX века культ Эдгара По достиг своей кульминации. К сожалению, небрежение общественностью при жизни поэта привело к огромным утратам — рукописей, писем, вещей. Всё это сегодня стоило бы баснословных денег. Увы, утрачена и корресподенция Эдгара По к двоюродному брату Нельсону и тете миссис Клемм — эпистолярий, который мог бы пролить свет на загадочные предсмертные дни жизни поэта.

Ныне в честь Эдгара По назван кратер на Меркурии. Его именем сегодня называют несколько престижных литературных премий. Многие музыкальные группы и певцы мира выпустили альбомы и песни, написанные по мотивам лирики или посвященные памяти национального поэта Америки. Существует рок-опера «The Fall of the house of Usher», написанная в 70-х по одноименному произведению Эдгара По и увидевшая свет в 1991 году. В фильме «Ворон» главный герой цитирует строчки из одноименного стихотворения Эдгара По, а режиссер Тим Бертон в короткометражке «Винсент» часто упоминает эти стихи. В «Марсианских хрониках» Рэя Брэдбери есть глава «Апрель 2005. Ашер II», в которой ценитель творчества писателя мстит за сожжение книг Э. По в духе его «страшных рассказов». Первая глава книги Габриэль Витткоп «Образцовая Смерть» реконструирует события, которые произошли в последние дни жизни Эдгара По. Глава называется «Балтиморские Ночи».

При всем великолепии материала до сих пор мало кто рискует взяться снимать фильмы по рассказам Эдгара По или создать кинобиографиию одного из самых великих поэтов и писателей Америки. Возможно, единственным исключением является фильм Федерико Феллини «Тоби Данмит» (1968), снятый по новелле «Не закладывай черту своей головы», где полностью сохранены полемический гротеск и юмор, бред и явь, фантазия и правда «экстраваганцы» Эдгара По, любившего повторять строку из байроновского «Дон Жуана»: «Правда всякой выдумки странней».

В «феномене По» мы обнаруживаем уникальное сочетание

разнообразных дарований — гениального поэта, замечательного новеллиста-рассказчика, проницательного литературного критика, эссеиста, эстетика, визионера-прогнозиста, творца целой связки новых литературных жанров.

Говоря о «феномене По», Александр Блок дал наиболее лаконичную и точную характеристику этого явления, как его воспринимали символисты: «Эдгар По — воплощенный экстаз, "планета без орбиты" в изумрудном сиянии Люцифера, носивший в сердце безмерную остроту и сложность, страдавший глубоко и погибший трагически».

Творчество Эдгара По — сложный сплав гигантской эрудиции, неуемной фантазии, многообразной «включенности» в мировую культуру. В этом творчестве фонтанирует громадная интеллектуальная сила, соединенная с уникальным напряжением и утонченностью мысли. Даже нездоровье и психические отклонения трансформированы в нем в мощные инструменты художественного миротворения. Многие западные литературоведы считают Эдгара По зачинателем интуитивистского направления в искусстве. Всю жизнь он готов был отдать всё, дабы «воплотить хотя бы половину тех мыслей и образов, что являются в воображении».

Лирика По ошеломляет размахом творческой фантазии, мечты, духовного простора. Э. По никогда не стремился подражать косной природе: достоверность для него — категория духовная, а не фотографическая, фантастическая, а не бытовая. Трезвость — характеристика не формы, а глубины. Поэзия Эдгара По раскрывает драму личности, переживающей муку и счастье бытия с предельной чуткостью и остротой. Символика и метафорика его стихов способствует выражению умонастроений, вызывавших метания духа человеческого, разлад мечты и действительности, рушащиеся иллюзии, порывы к *иным мирам*, болезненные конфликты лирического героя с невзрачностью эпохи.

Вместе с тем можно говорить о разных Эдгарах По, о великом поэте, творце нетленных произведений и сочинителе развлекательных историй, о различии и борьбе начал, сосуществующих в его творческом мире, о вынужденных уступках гения вкусам и потребностям своего читателя, но всё это — просто ограничение масштабов «явления По» или попытка рационализации его гениального дара. Своим творчеством он ярко продемонстрировал, что художественная идея не сводима ни к одному философскому понятию и ее до конца не выразить ни одним языком, кроме аллегорического. В этом отношении ошибался даже он сам, когда в статье «Философия творчества»

пытался бесстрастно объяснить создание «Ворона» «ступень за ступенью… с точностью и жесткой последовательностью, с какими решают математические задачи». Это — не более чем литературная игра, литературная провокация, литературный миф — один из множества сотворенных поэтом. Возможно, в данном случае Э. По имел в виду следующее: насколько неустроен и бесприютен писатель в реальной жизни, настолько же велика у него тяга к упорядоченности и симметрии в искусстве.

На самом деле — и об этом он сам признается в конце той же статьи — «Ворон» ценен не продуманностью, а глубиной символов и «подводным течением смысла», которые предельно далеки от рационализации и обыденности. В поэзии, считал он, нет места для рифмоплетов — искусством ее делает интуиция, глубина, музыкальность, аллегоричность, божественность — способность поэта проникать за горизонт логического мышления.

Я не хочу и не буду упрощать трактовку «Ворона» подменой реальной любви мечтой, извечной темой страдания и отчаяния любви. Для понимания глубин поэзии необходимы не столько интимные переживания, сколько бессознательные импульсы, рождающиеся от всей совокупности чувств или, лучше сказать, — идущие от Бога. Нельзя сводить творчество поэта к «психологической автобиографии», ибо поэзия, как сказано в начале этой книги, является «непосредственной мудростью», идущей из «*иных миров*».

Самое знаменитое стихотворение Эдгара По, «Ворон», построено на повторяющихся обращениях лирического героя к птице, залетевшей в бурную ночь в его комнату. На все вопросы ворон отвечает одним и тем же словом «Nevermore» — «никогда».

Поначалу это кажется механическим повторением зазубренного слова, но повторяющийся рефрен звучит пугающе уместно в ответ на слова скорбящего об умершей возлюбленной героя стихотворения. Наконец, он хочет узнать, суждено ли ему хотя бы на небесах вновь встретиться с той, что покинула его на земле. Но и здесь приговором звучит «Nevermore». В финале стихотворения черный ворон из ученой говорящей птицы превращается в символ скорби, тоски и безнадежности: невозможно вернуть любимую или избавиться от мучительной памяти.

И воскликнул я, вставая: «Прочь отсюда, птица злая!
Ты из царства тьмы и бури, — уходи опять туда,
Не хочу я лжи позорной, лжи, как эти перья, черной,
Удались же, дух упорный! Быть хочу — один всегда!

Вынь свой жесткий клюв из сердца моего, где скорбь — всегда!»
Каркнул Ворон: «Никогда».

И сидит, сидит зловещий Ворон черный, Ворон вещий,
С бюста бледного Паллады не умчится никуда.
Он глядит, уединенный, точно Демон полусонный,
Свет струится, тень ложится, — на полу дрожит всегда.
И душа моя из тени, что волнуется всегда.
Не восстанет — никогда!

«Ворон» — это, наверное, лучшее в мировой поэзии стихотворение о «черной ночи души», выраженной в виртуозной и изысканной музыкальной форме: лучшие слова в абсолютном ритме. Даже далекие от поэзии современники сразу оценили «зловещее очарование» этого поэтического шедевра, назвав его «литературным деликатесом». Кто-то даже писал, что «Ворон» «грозил прогнать орла с национального герба». Став самым знаменитым в Америке, это стихотворение принесло автору известность, но никак не повлияло на материальное положение автора.

Ужас, тоска, самоистязание, перебиваемое безумными надеждами одолеть власть смерти и страстной нежностью к той «святой, что там, в Эдеме, ангелы зовут Линор», — всё это сливается в прославленном «Nevermore», оттого и не дающемся переводчикам, что «свет звуков» составляет истинную поэтическую идею стихотворения. Ведь «Ворон» — это больше чем плач над умершей возлюбленной, это прежде всего стихи, где созвучиями слов сближены понятия, для обыденного восприятия несовместимые, а тем самым заявлено некое единство мира. Открывается родственность там, где сознание «человека толпы» не найдет ни близости, ни отдаленной переклички, и рушатся межевые столбы, разделившие будничное и воображаемое, действительное и грезящееся, бытие и небытие.

Эдгар По был бескомпромиссен в вопросах творчества. «Поэзия для меня, — заявлял он, — не профессия, а страсть, к страстям же надлежит относиться с почтением — их не должно, да и невозможно пробуждать в себе по желанию, думая лишь о жалком вознаграждении или еще более жалких похвалах толпы».

Одним из первых он задумался о взаимосвязи принципов и сущности поэзии с восприятием, психологией, человеческими эмоциями. Это был не просто высокоинтеллектуальный писатель,

но исключительно проницательный человек, обогативший эстетику, литературу и науку выдающимися открытиями.

Свои взгляды на литературное творчество Эдгар По изложил в замечательных и содержательных статьях «Философия обстановки» (1840), «Философия творчества» (1846), «Поэтический принцип» (опубл. 1850), «Новеллистика Натаниела Готорна», заметках «Marginalia» (1844), а также в многочисленных рецензиях, в которых обосновывал теорию художественного ремесла как страстного поиска истины и гармонии. Еще раньше, в авторском предисловии к третьему поэтическому сборнику стихов, Эдгар По писал:

«Вам известно, сколь велики преграды, воздвигнутые на пути американского писателя. Его читают, если читают вообще, постоянно сравнивая с выдающимися умами, признанными всем человечеством… Наши любители старины предпочитают далекие страны далеким временам. Даже наши светские щеголи первым делом ищут взглядом на обложке или титульном листе название города, где издана книга — Лондон, Париж или Женева, — каждая буква в котором стоит целой хвалебной рецензии».

Поэтическое творение, по моему мнению, отличается от научного тем, что имеет непосредственной своей целью удовольствие, а не истину, от прозаического — тем, что стремится к удовольствию неопределенному, в то время как цель прозы — удовольствие определенное. Поэзия является таковой в той мере, в какой достигает своей цели. В прозе доступные восприятию образы возникают из определенных, в поэзии же — из неопределенных ощущений, в которых существенное место принадлежит музыке, ибо постижение красоты звуков есть самое неопределенное из наших чувствований. Музыка, соединенная с доставляющей удовольствие идеей, есть поэзия, без таковой идеи — просто музыка; идея же без музыки есть проза в силу самой своей определенности.

Небольшой объем поэзии Эдгара По является свидетельством его высочайшей требовательности к себе — отсюда столько поэтических шедевров — «Ворон», «Аннабель Ли», «Улялюм», «Колокола», «К Анни», «Линор», «Эльдорадо», «Звон», «Страна сновидений». Почти все они тематически связаны с гибелью прекрасной возлюбленной, но на самом деле бессюжетны и не поддаются однозначной трактовке. Многие из них написаны в конце жизни, в самый тяжелый ее период, и воплощают в себе идею Э. По о родстве поэзии и музыки — не случайно его стихи вдохновляли Равеля, Дебюсси, Рахманинова и многих других композиторов.

Огромную роль в поэзии По играет звуковая организация

стиха, версификация, органическое слияние мелодики и смысла, напряженная внутренняя динамика и живописная экспрессия стиля. Особой музыкальностью, кроме «Ворона», отличаются «Улялюм», «Колокола», «Спящая», «Аннабель Ли», где звукопись достигает предела изощрености, а в звоне колоколов символически воплощен трагический удел человека.

Символистов прельщала именно редкостная музыкальность стихов По, их мелодика, просодия, звукопись, богатство внутренних рифм-ассонансов. Эдгар По уделял большое внимание звучанию написанного и систематически проверял свои творения «на слух» — его любимым занятием было чтение собственных произведений, что совпало с модой времени, заложенной Ч. Диккенсом.

По его мнению, поэзия и поэтическая техника рождаются из музыки. Говоря о поэзии, По нередко использует музыкальную терминологию, например, он сравнивает время звучания строки с музыкальным тактом. Смысловые и звуковые структуры в стихах По сливаются, образуя единое целое, так что музыка стиха несет смысловую нагрузку. Поэт считал, что метр сам по себе допускает немного вариаций, а возможности ритмического и строфического характера абсолютно бесконечны.

И действительно, По демонстрирует настоящую магию стиха, доводя до совершенства мелодику, технику внутренних рифм, аллитераций и ассонансов, параллелизмов и повторов, ритмических перебоев и рефренов-заклинаний. Он виртуозно, как никто до него в мировой поэзии, использует звуковую организацию поэтической речи. Реализация связи «звук и смысл» происходит как на уровне ономатопеи — имитации звуковых особенностей явлений, так и на уровне звукового символизма (когда тот или иной звук независимо от смысла слов воспринимается как «светлый», «радостный», или «темный», «печальный»). Многочисленные повторы слов и целых строк также напоминают вариацию музыкальной фразы.

Лирика Эдгара По — это действительно музыкальное «передвижение света», «звучащее сновидение», греза, мечта, но всё это не романтически-идеальное, а глубинное, сверхжизненное, символическое. Образы действительности заменены в поэзии По разнообразными ассоциациями, возникающими «на той грани, где смешиваются явь и сон» — отсюда сильнейший эмоциональный отклик вплоть до «мороза по коже».

Нормой истинного поэтического творчества Эдгар По считал красоту, единство мысли и ритма, мощь аллегорий, глубину содержания. Поэт преклонялся перед красотой в любых ее формах

— от гимнов женщинам до «цветов зла». Э. По был первым, кто осознал не только «неизбежность дикого хаоса», но и ввел уродство и ужасы жизни в область красоты.

Один из самых изобретательных и проникновенных поэтов мира, Эдгар По систематически обследовал тайны жизни, раз за разом открывая неведомые и неожиданные повороты и скрытые способности души. Всё в его творчестве — идеи, язык, стиль, художественная манера — несет на себе отчетливую печать новизны. Его гению открылось слишком многое: что сказку можно соединить с философией, фантазию — с логикой, сновидение с реальностью и ужас — с красотой. Поэтом явно владели то ангелы, то демоны, открывающие ему бездны бытия, *иные миры*, восторг и отчаяние жизни, сияние и темноту космической игры.

Это была планета без орбиты, как его назвали враги, думая унизить поэта, которого они возвеличили таким названием, сразу указывающим, что это — душа исключительная, следующая в мире своими необычными путями и горящая не бледным сияньем полуспящих звезд, а ярким, особым блеском кометы.

Он демонстративно противопоставлял искусство и поэзию истине и морали: «Ее взаимоотношения с интеллектом имеют лишь второстепенное значение. С долгом и истиной она соприкасается только случайно» («Поэтический принцип»). Трудно сказать, что поэт понимал здесь под «истиной», но так или иначе его позиция направлена против дидактизма и утилитарного взгляда на искусство.

Метко определив, что происхождение поэзии кроется в жажде более безумной красоты, чем та, которую нам может дать земля, Эдгар По стремился утолить эту жажду созданием неземных образов. Его пейзажи изменены, как в сновидениях, где те же предметы кажутся другими. Его водовороты затягивают в себя и в то же время заставляют думать о Боге, будучи пронизаны до самой глубины призрачным блеском месяца. Его женщины должны умирать преждевременно, и, как верно говорит Бодлер, их лица окружены тем золотым сиянием, которое неотлучно соединено с лицами святых.

У рано ушедшего Эдгара По сложились особые, я бы сказал, партнерские отношения со смертью. Для него мир — это царство безумия, рока и таинственной гибели, столь сильно и рельефно обрисованное в его «Лигейе».

К Лигейе Лигейя! Лигейя!
Красивый мой сон.
Ты в мыслях, — и, млея,

Рождается звон.
Твоя ль эта воля
Быть в лепетах грез?
Иль, новая доля,
Как тот Альбатрос,
Нависший на ночи,
(Как ты на ветрах),
Следят твои очи
За музыкой в снах?
Лигейя! куда бы
Ни глянул твой лик,
Все магии — слабы,
Напев — твой двойник.
И ты ослепила
Столь многих во сне —
Но милая сила
Скользить по струне —
Звук капель из тучи
Цветок обольет,
И пляшет певучий,
И ливнем поет —
И, лепет рождая,
Взрастает трава,
И музыка, тая, —
Жизнь мира, — жива.
Но дальше, вольнее,
Туда, где ручей
Под сеткой, Лигейя,
Тех лунных лучей —
К затону, где мленье,
Там греза жива,
И звезд отраженья
На нем — острова —
На береге растенья
Глядят в водоем,
И девы-виденья
Захвачены сном —
Там дальше иные,
Что спали с пчелой,
В те сны луговые
Войди к ним мечтой —
Роса где повисла,
Склонись к ним в тиши,
Певучие числа

В их сон надыши —
И ангел вздохнет ли
В дремоте ночной,
И ангел уснет ли
Под ледяной луной —
В полях многосевных
Качая свирель,
Ты чисел напевных
Построй колыбель!

Помимо высокой поэзии, чистого искусства и чистой поэзии Эдгар По создал нескольких новых жанров современной популярной литературы — детектив, научную фантастику, современную готическую прозу. В «Заключении» к «Гансу Пфаалю» Эдгар По сформулировал основные принципы будущей научно-фантастической литературы. Тончайший художник, страстный противник коммерческого успеха и создатель массовой культуры — вот особенность и парадокс По-прозаика. Тем не менее, по словам А. Блока, были все основания сказать, что «Эдгар По имеет… отношение к нескольким широким руслам литературы XIX века».

Детективный жанр в мировой литературе берет свое начало с новеллистической трилогии Эдгара По: «Убийства на улице Морг», «Тайны Мари Роже» и «Похищенного письма», объединенных фигурой гениального сыщика Огюста Дюпена. С легкой руки Эдгара По детективная история получила статус интеллектуального жанра, когда преступление раскрывается исключительно благодаря работе отвлеченного ума, а не в результате доноса или промаха преступника. Именно поэтому Шарль Огюст Дюпен стал затем прототипом всех великих сыщиков, настоящим мастером мысли. Логика этих рассказов (как и мистическиой фантазии «Падения дома Ашеров») — не просто игра ума, но все тот же гётеанский или мефистофелевский синтез демонического и гениального, фантастического и сверхреального.

Критики обычно обращают внимание на логику расследования, но при этом часто упускают из виду интуицию и проницательность — главные черту «детективного» творчества писателя, видящего невероятное в обыденном и фантастическое в осязаемом. Хотя ему нередко приходилось писать «на потребу» публики («Чтобы быть замеченным, надо, чтобы вас читали»), тонкий психологизм и безудержная фантазия всегда стимулировали его воображение. Я считаю, что Эдгар По заложил

основы не столько детективного жанра, сколько «фантастического реализма», проникновения в глубины жизни посредством человеческой фантазии. С новеллы «Молчание» (1837) начался новый период в творчестве По, для которого характерно переплетение тонкого психологизма с «темной ночью души» — экзистенциальным трагизмом человеческого существования.

Фантастический реализм Эдгара По был не мистификацией или сенсационным переплетением правды и вымысла, но прозрением, провидением, визионерским прорывом в грядущее — таковы сюжеты новелл «История с воздушным шаром», «Золотой жук», «Mellonta tauta» — предсказания о будущей цивилизации. Отрицательно относясь к неконтролируемым прогрессу и науке, По был весьма проницателен и в своих предсказаниях вполне мог конкурировать с самим Жюлем Верном, но в центре его внимания были негативные последствия неконтролируемого роста, и это сближает его с идеями Жана Жака Руссо. У Шекспира Э. По заимствовал прием «гениального плагиата» — трансформации заурядных сюжетов в литературные шедевры, превращения серого заурядного свинца в литературное золото.

Как все гении, он упреждал развитие общества, предсказывая пути и опасности его эволюции, и сама громогласность посмертного признания стала ярким свидетельством быстрого духовного роста американской нации. Свято верящим в науку и прогресс соотечественникам Эдгар По не устрашился раскрыть правду об опасностях неконтролируемого роста и преждевременных «побед».

Сонет к науке Наука! Ты, дочь времени седого,
Преобразить все сущее смогла,
Зачем, как гриф, простерла ты сурово
Рассудочности серые крыла?
Не назову ни мудрой, ни желанной
Ту, что от барда в золоте светил
Сокрыла путь, лучами осиянный,
Когда в эфире дерзко он парил.
И кто низверг Диану с колесницы?
Из-за кого, оставя кров лесной,
Гамадриада в край иной стремится?
Наяду разлучила ты с волной,
С поляной — Эльфа, а с легендой — Пинда,
Меня в мечтах под сенью тамаринда.

За столетие до мировых войн и задолго до Д. Моррисона Э. По создал поэзию ужаса, узрел очертания распадающегося мира и пророчески почувствовал инфернальную связь между движениями единичной человеческой души и чудовищными катаклизмами человечества.

В «Падении дома Ашеров» он для будущих времен нарисовал душевный распад личности, гибнущей из-за своей утонченности. В «Овальном портрете» он показал невозможность любви, потому что Душа, исходя из созерцания земного любимого образа, возводит его РОКОВЫМ восходящим путем к идеальной мечте, к запредельному первообразу, и как только этот путь пройден, земной образ лишается своих красок, отпадает, умирает, и остается только мечта, прекрасная, как создание искусства, но — из иного мира, чем мир земного счастья. В «Демоне извращенности», в «Вильяме Вильсоне», в сказке «Черный кот» он изобразил непобедимую стихийность совести, как ее не изображал до него еще никто.

В жанровом плане новеллистика Эдгара По поражает разнообразием: рядом с перечисленными жанрами — приключения, психологические эссе, юмористические и бытовые зарисовки, сатирические скетчи, пародии, притчи. К этому можно добавить философскую эссеистику, высоким образцом которой является «Разговор с мумией».

Его истории о немыслимых приключениях являются, прежде всего, приключениями творческой фантазии, аллегориями мифологических путешествий в неизведанное. Лучшие прозаические произведения Эдгара По привлекают не экстремальными картинами ужасов или даже душевными страданиями героев, не бодлеровскими «уклонениями от природы», но глубинным проникновением в человеческую психику, предвосхищающим психоанализ и современную психологию, еще — расширением границ эмоционального и интеллектуального постижения мира.

Виртуозный наблюдатель и тонкий психолог, Эдгар По зорко всматривался в мир, обнаруживая в нем не только новые поэтические принципы, но и принципы устройства самого этого мира. Среди его открытий — известный эффект смещения масштаба: страшное чудовище, сползающее с холма, которое видит герой, оказывается жуком, ползущим по оконному стеклу. Впрочем, недавно я обнаружил, что открытие это принадлежит вовсе не По, а Батлеру, который в своей сатире «Слон на луне» высмеивает астрономов, вообразивших будто они открыли на спутнике Земли целые армии людей и гигантского слона, оказавшихся на самом деле мошкарой и мышью, попавшими в

телескоп.

Проза Э. По является свидетельством неуемной фантазии, усиленной психологией и «мощью подробностей». Нет никаких сомнений в том, что своим творчеством он широко раздвинул границы эмоционального и интеллектуального постижения мира. В основе художественной гармонии лежит главный, по мнению По, принцип композиции: «сочетание событий и интонаций, кои наилучшим образом способствовали бы созданию нужного эффекта». В стихотворении или новелле всё должно работать на «эффект целого». Если первая или последняя фразы не связаны с общим замыслом, значит, автор потерпел неудачу в начале и в конце.

Из принципа «эффекта целого» вытекает очень важное для По требование ограничения объема художественного произведения. Пределом служит «возможность прочитать их за один присест», так как в противном случае при дробном восприятии читаемого вмешаются будничные дела и единство впечатления будет разрушено. Э. По утверждает, что «больших стихотворений или поэм вообще не существует», это «явное противоречие в терминах» («Поэтический принцип»). Сам он последовательно придерживался малой формы и в поэзии, и в прозе. Заметную роль в эстетике По играет принцип оригинальности. Писатель считает, что без элемента необычности, новизны волшебство красоты недостижимо. Оригинальность же достигается воображением, деятельной фантазией.

Важным качеством прозы По считал краткость, и только раз нарушил этот принцип в так и неоконченном «Приключении Артура Гордона Пима», который критики считают самым совершенным его романом. Через полвека этот сюжет переработал Жюль Верн в «Ледяном сфинксе».

Для По-прозаика характерна «сила подробностей», делающая повествование не просто объемным, но абсолютно достоверным даже тогда, когда оно совершенно фантастично. Ф. М. Достоевский, опубликовавший три рассказа Эдгара По в первом номере журнала «Время», подчеркнул две особенности его новеллистики — «силу воображения», дополненную «силой подробностей», имея в виду уникальный синтез фантастического и будничного, причудливого и точного, запредельного и легко опознаваемого. Сам Э. По об одной из своих новелл писал: «Своеобразие «Ганса Пфааля» заключается в попытке достигнуть правдоподобия, пользуясь научными принципами в той мере, в какой это допускает фантастический характер самой темы». В этом отношении его «гротески» и «арабески» мало отличаются от «логических рассказов», выстроенных детективом Дюпеном, этим

предтечей Шерлока Холмса, патера Брауна, Ниро Вульфа и Эркюля Пуаро.

Герои «Гротесков и арабесок» — это, в сущности, символы душевных состояний или психических отклонений самого писателя, плоды его борьбы с темными силами собственной души. Как многих гениев, Эдгара По постоянно тревожило чувство письма под чью-то диктовку, хотя на самом деле писателем двигали глубоко спрятанные подсознательные импульсы.

Многие герои По — жертвы навязчивых идей, страхов, слабоволия. Не случайно слова Джозефа Гленвилля: «Человек не уступил бы ангелам, ни самой смерти, если бы не слабость его воли», Эдгар По поставил эпиграфом к «Лигейе». Писателя не интересовали люди среднестатистические, эвримены и минитмены — только всё необычное, экстраординарное, аномальное, сверхъестественное, через которое он пытается постигнуть онтологическую глубину жизни.

Еще один принцип прозы По, ярко выраженный в «Падении дома Ашеров», связан не с лежащей на поверхности «готикой», но с уникальной способностью автора «живописать идею», чаще всего — идею хрупкости и незащищенности гениальности и красоты. Испытав на себе всесилие разрушительной судьбы, склонный к фатализму, писатель ставил тьму выше света: его тьма «обретает неодолимую власть надо всем» — таковы «Лигейя» или «Маска Красной смерти».

Проза По была прозой поэта, и требования к ней у него были во многом те же, что и к стихам: лаконизм, точность и то «сочетание новизны и скромности», которое он находил идеалом истинно поэтического. А кроме того — присутствие тайны. Бывало, и даже не раз, что тайна представала мистификацией. Впрочем, и в этих случаях читатель был вправе чуть не до заключительного абзаца ожидать трагической развязки.

Когда рассказы Эдгара По называют страшными гротесками и арабесками, «рассказами тайн и ужасов», то упускают из виду их огромный психологический подтекст, новые открытия в психологии, сродность с интуициями гофмановских «Фантазий в манере Калло». Называя Эдгара По «странным писателем», Ф. М. Достоевский наверняка имел в виду не его «готику», но его «психологию» и «интуицию», столь блистательно проиллюстрированные «Сфинксом», «Падением дома Ашеров» и «Золотым жуком». Это говорит и сам Достоевский: «Он почти всегда берет саму исключительную действительность, ставит своего героя в самое исключительное внешнее или психологическое положение, и с какою силою проницательности,

с какою поражающею верностию рассказывает о состоянии души этого человека».

Прекрасным примером сказанного может служит первый абзац рассказа «Падение дома Ашеров», где гениально создана атмосфера надвигающегося несчастья, меланхолии, тревоги: «Весь этот нескончаемый пасмурный день, в глухой осенней тишине под низко нависшим хмурым небом, я одиноко ехал верхом по безотрадным неприветливым местам — и, наконец, когда уже смеркалось, передо мной предстал сумрачный дом Ашеров. Едва я его увидел, мною, не знаю почему, овладело нестерпимое уныние». Невероятная интенсивность использования разнообразных выразительных средств присуща как прозе, так и поэзии По.

По политическим взглядам Эдгар По был предтечей Фридриха Ницше и Ле Бона. Он предупреждал об опасности конформизма и считал рабство «основой наших институтов», не строил утопических проектов общественного переустройства и не лелеял мечты о лучшем будущем, ибо был вооружен глубинным пониманием человеческой природы. Хотя он прямо не писал об «обездуховлении духом», как позже Роберт Музиль, но ощущал его в массовой душе. Когда К. Бальмонт говорил, что произведения Эдгара По созданы как будто в наше время, то это следует понимать даже не в том смысле, что он стал родоначальником многих новых литературных жанров, но в том, что упредил время глубоким пониманием природы вещей и людей.

Эдгар По оставил огромный след в литературе не только своим творчеством, но и уникальным влиянием на ее дальнейшее развитие. К «Золотому жуку» восходит «Остров сокровищ» Стивенсона, к «Гансу Пфаалю» — «Путешествие на Луну» Жюля Верна, «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» бесспорно подготовила почву мелвилловскому «Моби Дику» и жюльверновскому «Ледовому сфинксу», а детективный жанр заполонил современную литературную попсу. Жюль Верн в одной из своих повестей назвал Эдгара По самым способным аналитическим писателем современности и в своем собственном повествовании для расшифровки криптографических тайн широко применял математический метод, изложенный в «Золотом жуке».

После Бодлера, впервые познакомившего Европу с творчеством Эдгара По, у него черпали стиль, образы и идеи Вилье де Лиль-Адам, Габорио, Малларме, Метерлинк, Уайльд, Валери, Лавкрафт, Эверс, многие русские символисты (особенно Бальмонт и Брюсов, которые предприняли перевод полного

поэтического наследия Э. По). Шарль Бодлер, Стефан Малларме и Поль Валери назвали его своим учителем. Не избежал влияний американца и Федор Михайлович Достоевский.

На многочисленные прижизненные обвинения в адрес Эдгара По с другого берега Атлантики блестяще ответил другой великий поэт Стефан Малларме:

Лишь в смерти ставший тем, чем был он изначала,
Грозя, заносит он сверкающую сталь
Над непонявшими, что скорбная скрижаль
Царю немых могил осанною звучала.
Как гидра некогда отпрянула, виясь,
От блеска истины в пророческом глаголе,
Так возопили вы, над гением глумясь,
Что яд философа развел он в алкоголе.

Кстати, французское издание «Ворона» в переводе С. Малларме впервые увидело свет в оформлении Эдуарда Мане.

Я не могу согласиться с мыслью, что своей посмертной славой Эдгар По обязан исключительно французским символистам, но после смерти Эдгара По действительно прошло только три года, когда Шарль Бодлер открыл для себя «неведомого американца», поразившего его родством душ и идей. Несколько лет жизни Ш. Бодлер посвятил переводам и изучению творчества своего кумира, а его статья, написанная в 1856 году, действительно сыграла значительную роль в посмертной литературной судьбе Эдгара По.

Как у нас Достоевского и Бальмонта, Эдгар По привлек Бодлера ненасытной любовью к прекрасному, поэтической пылкостью, но главное — психологической исключительностью, поражающей верностью изображения состояния души. Откровением для европейских поэтов стало суггестивное свойство стихов, их воздействие на подсознание, безграничные эмоциональные возможности поэтического слова, продемонстрированные Эдгаром По.

Эдгар По потряс Бодлера не столько даже мастерством, сколько духовной близостью — идей, сюжетов, фраз, образов, символов, стиля, мировидения: «Бодлер, раскрыв впервые Эдгара По, с ужасом и восторгом увидел не только сюжеты, замышляемые им, но и фразы, которые он обдумывал, фразы, написанные американским поэтом на двадцать лет раньше».

Переводчики поэзии хорошо знают, что без родства душ,

близости мировосприятий трудно рассчитывать на удачу. Шарлю Бодлеру не было необходимости *вживаться* в творчество По — по этой причине его переводы до сих пор остаются непревзойденными. Можно констатировать, что они черпали как бы из одного источника вдохновения. Рисуя литературный портрет Эдгара По, Ш. Бодлер тоже как бы списывал его с себя:

«…Собственные страсти доставляют ему наслаждение… Из его собственных слов можно заметить, что он любит *страдание*, что он как будто вызывает к себе будущую подругу своей жизни и выжидает ее появления с каким-то упоительным равнодушием, как юный гладиатор. Бедный ребенок не имеет ни отца, ни матери, а между тем он счастлив; он даже с гордостью говорит, что воображение его полно впечатлений, как карфагенская медаль».

Бодлер находил, что гениальность американского писателя выражена в его поразительной способности передавать «абсурд, водворившийся в уме и управляющий им с ужасной логикой; истерию, сметающую волю; противоречие между нервами и умом человека, дошедшего до того, что боль он выражает хохотом».

В Эдгаре По Бодлера прельщала мистика тождественности — он был потрясен подобием между собственной жизнью и творчеством и жизнью и творчеством автора «Эвридики». Эдгар По стал зеркалом для Бодлера, вглядываясь в которое он пытался разобраться в самом себе.

По становится как бы изображением самого Бодлера, но только в прошлом, превращается в своего рода Иоанна Крестителя при этом про́клятом Христе. Бодлер склоняется над глубинами лет, над далекой, презираемой им Америкой и в мутных водах прошедшего вдруг узнает собственное отражение. Вот что он *есть*. В мгновение ока его существование освящается. От Бодлера в данном случае он отличается тем, что не нуждается в многочисленном братстве художников (хотя его стихотворение «Маяки» весьма напоминает список членов духовного содружества, к которому он себя причисляет).

Достаточно прочесть знаменитую молитву из «Фейерверков», чтобы удостовериться в том, что отношения Бодлера и По также приобщают их к братству Святых:

«Каждое утро молиться Богу, вместилищу всей сущей силы и справедливости, и моим заступникам — отцу, Мариетте и По».

Да, их многое объединяет: жизненная трагедия, тяготы борьбы за существование, безумные и пагубные страсти, драматическое мировоззрение, музыкальность лирики, вдохновенный труд. Они оба — *потрясенные*, у обоих главный герой — ностальгия. И там, и здесь — душевные страдания,

стресс, трагедия, смерть.

Всюду тьма, им всем гибель — удел.
Под бури пронзительный вой
На груды трепещущих тел
Пал занавес — мрак гробовой.
Покрывала откинувши, рек
Бледных ангелов плачущих строй,
Что трагедия шла — «Человек»
И был Червь победитель — герой.

«Элеонора», «Лигейя», «Морелла» Эдгара По — всё это введения к Бодлеру, чей главный мотив: хрупкость прекрасного, не приспособленного и не способного выжить в грубом земном мире… В «Человеке толпы» вполне в бодлеровском (даже джойсовском) духе показана отчужденность личности от аморфной и косной массы.

Бодлер и Эдгар По взаимно обмениваются ценностями. Один дает другому то, что у него есть, и берет то, чего у него нет. По дает тому целую систему новых и глубоких мыслей. Он просвещает, оплодотворяет его, предопределяет его мнение по целому ряду вопросов: философии композиции, теории искусственного понимания и отрицания современного, важности исключительного и некой необычности, аристократической позы, мистицизма, вкуса к элегантности и к точности, даже к политике… Бодлер весь этим насыщен, вдохновлен, углублен.

Но в обмен на эти блага Бодлер дает мысли По бесконечную широту. Он протягивает ее будущему. Это — протяженность, которая видоизменяет поэта в самом себе, по великому стиху Малларме («И вот, таким в себе, его меняет Вечность…»), это — работа, это — переводы, это — предисловия Бодлера, которые раскрывают его и утверждают его место в тени злосчастного По.

Чем же обязана поэзия Бодлера открытию произведений Эдгара По? Речь не идет о заимствованиях — не будем говорить воспроизведениях — отдельных «цветов зла», речь идет о стержневой идее, о двигателе искусства Бодлера. «Поэтический принцип» Эдгара По Шарль Бодлер, глубоко захваченный этой работой, воспринимал как собственное свое достояние.

Человек не может не присвоить себе то, что кажется ему с такой точностью созданным *для него* и на что, себе вопреки, он смотрит как на созданное *им самим*… Он неудержимо стремился овладеть тем, что пришлось столь впору его личности; да и сам

язык смешивает в понятии «благо» то, что заимствовано кем-нибудь и вполне его удовлетворяет, с тем, что составляет собственность этого кого-нибудь.

И вот Бодлер, вопреки тому, что был ослеплен и захвачен изучением «Поэтического принципа» — или именно потому, что был им ослеплен и захвачен, — не поместил перевода этого эссе среди собственных произведений Эдгара По, но ввел наиболее интересную часть, чуть-чуть видоизменив ее и переставив фразы, в предисловие, предпосланное им своему переводу «Необычайных историй». Плагиат был бы оспорим, ежели бы автор вполне очевидно не подтвердил его сам: в статье о Теофиле Готье он перепечатал весь отрывок, о котором идет речь…

Следуя эстетике Эдгара По, Шарль Бодлер заходил столь далеко, что даже порой третировал снизошедшее свыше вдохновение: не оно управляет художником, но художник вдохновением — с помощью культуры, техники, мастерства. Вдохновение — не что иное, как награда за каждодневный труд.

Очень полезно показать светским людям, какого труда стоит тот предмет роскоши, что зовется Поэзией.

Человек, который не способен выразить любую, самую неуловимую и неожиданную мысль — не писатель. Невыразимого не существует.

Я уже касался этой проблемы, а здесь лишь добавлю, что Бодлер не был бы Бодлером, вослед По не сказавшим по поводу «рационализма» поэзии прямо противоположное: «Эдгар По — один из самых вдохновенных людей, каких я знаю, — постарался скрыть стихийность своего творчества, притвориться хладнокровным и рассудительным».

В заключение этого раздела хочу еще раз напомнить имя американского поэта и рокера Джима Моррисона, в чем-то повторившего трагическую судьбу Эдгара По. Д. Моррисон «писал так, как если бы Э. А. По был занесен в эпоху хиппи, но и жил как он — прямиком шел к печальному концу в сточной канаве».

Роберт Шуман (1810–1856)

Бриллианту прощаются его острые грани — слишком убыточно их закруглять.

Р. Шуман

Талант работает, гений творит.

Р. Шуман

Можно с уверенностью сказать, что музыка второй половины текущего столетия составит в будущей истории искусства период, который грядущие поколения назовут шумановским.

П. И. Чайковский

Жизнь Роберта Александра Шумана контрастирует с местом его рождения, городом Цвиккау, одним из прекраснейших и романтичнейших мест Саксонии, на левом берегу реки Мульды. Интеллигентная семья книготорговца и книгоиздателя, который зачитывался книгами «почти до сумасшествия», любящая 39-летняя мать, обстоятельства рождения вундеркинда, счастливое и беззаботное детство никак не предвещали трагедии его жизни.

«Я родился в Цвиккау 8 июня 1810 года. Годы детства смутно встают перед моим взором. До трехлетнего возраста я был такой же ребенок, как все. Когда моя мать заболела нервной лихорадкой, меня, боясь, чтобы я не заразился, поместили, сперва только на шесть недель, к теперешней (госпоже) бургомистерше Руппиус. Эти недели протекли для меня очень быстро, так как она, нужно воздать ей должное, хорошо понимала в воспитании детей. Я любил ее, она стала моей второй матерью, короче говоря, я провел два с половиной года под ее поистине материнским присмотром…

Я был скромен, ребячлив, хорош собой и прилежно учился…»

Впрочем, на детство Роберта наложили отпечаток страхи отца Августа Шумана, вечно боявшегося разориться и утратить с трудом накопленный капитал. Да и его мать Иоганна Кристиана,

урожденная Шнабель, не отличалась крепким психическим здоровьем, нередко пребывая в состоянии «слезливой сентиментальности». Ребенок воспитывался преимущественно в обществе женщин, что не могло не отразиться на характере Роберта, с его капризами и неподатливым нравом.

Роберт не принадлежал к блестящим ученикам, но рано стал брать уроки игры на фортепиано у органиста Кунтша, человека очень добросовестного и педантичного, но малосведущего в теории музыки. Несмотря на незнание теории композиции, семилетний Шуман стал пробовать свои силы в сочинении преимущественно танцев, которые он записывал в большую нотную тетрадь, переплетенную и названную им «Полигимния».

Едва он успел освоиться с инструментом, как стал поражать всех своими импровизациями, в которых особенно ярко выступила его удивительная способность изображать звуками различные характерные черты: иногда он рисовал на фортепиано своих товарищей до такой степени похоже, что они, стоя вокруг него, покатывались со смеху.

Музыкальное дарование Роберта прорезалось очень рано: с детства он научился подыскивать гармоничные созвучия на рояле, а поступив в школу, организовал почти профессиональный театр. Впрочем, позже он признавался, что с детства испытывал непонятные страхи и предпочитал «гулять в полном одиночестве, изливая свою душу природе».

В поисках прекрасного юный вундеркинд пробует свои силы на всех поприщах: переводит стихи старинных поэтов, пишет собственные любовные опусы, трагедии, даже два романа, философствует, увлекается филологией, играет на рояле, сам сочиняет музыку. Его любимое развлечение — чтение друзьям стихов, которые он мог декламировать часами, без устали, доводя слушателей до полного изнеможения. Литератора-отца, от которого Роберт унаследовал страстную любовь к поэзии и литературе, радует поэтическая жилка сына и он всячески поощряет его писательские опыты.

В 1819 году Август Шуман с сыном побывали в Карлсбаде на концерте знаменитого виртуоза Мошелеса. Его игра произвела на Шумана столь сильное впечатление, что он многие годы хранил как святыню программу этого концерта и в своих воспоминаниях часто возвращался к этому знаменательному событию своей жизни.

С этого дня в душу мальчика глубоко запала мысль посвятить себя музыке; он с усиленным рвением стал заниматься игрою на фортепиано. В следующем году Шуман перешел из школы в гимназию, но ни наука, ни товарищи не могли более отвлечь его

от музыки: детские игры были забыты, товарищи оставлены, так как Шуман стремился лишь к тем из своих сверстников, кто так же, как он сам, любил музыку.

К счастью, будущего гения везде окружала музыка: бюргерские концерты, любительские хоры, церковные песнопения. Он и сам любит петь, в 12-летнем возрасте пишет псалом с оркестровым сопровождением, несколько номеров для оперы, много песен и пьес для рояля. Всё указывало на то, что в нем таится истинное музыкальное дарование. Его любимые композиторы — Моцарт и Гайдн, но из Бетховена он знал лишь квартеты: «Уже мальчиком я достиг большой беглости в игре с листа, однако без достаточного технического совершенства… Игры больших мастеров я не слыхал…»

Удивительно, но свое увлечение музыкой он называет болезненным: свободная многочасовая импровизация… виолончель и флейта у городского музыкального директора Мейснера… горящее в душе пламя… послеобеденное музицирование перед отцом. Впрочем, не менее его тянет к литературе: поэзию Жан Поля он ставит выше Гёте, он сам подражает Рихтеру и пишет о нем другу Розену: «Этот поэт часто доводил меня до грани безумия, однако радуга умиротворения и человеческий дух всегда парят над слезами, и сердце чудесным образом ободряется и просветляется…»

Преклонение перед Жан Полем Шуман сохранил на всю жизнь. Он воистину переплавил в своей душе романтические черты поэта, в котором видел родственное по духу существо, и фортепьянные произведения последующих лет свидетельствуют о том, что личность Жан Поля вдохновляла его и как человека, и как художника.

Литературный портрет Роберта Шумана обогащают его многочисленные дневники и «Книга проектов», отражающая процесс создания музыкальных произведений. В 18 лет Роберт с известной долей претенциозности писал: «Я еще не знаю, кто я. Думаю, у меня есть воображение. Я точно не мыслитель: я не могу сделать логическое заключение. А рожден ли я поэтом (ведь стать им невозможно), решать потомкам».

Отец Шумана, понимая незаурядные музыкальные способности сына, решил дать ему соответствующее образование, направив на учебу к композитору Карлу Веберу, но этим планам не довелось сбыться: сначала в Лондоне умирает Вебер, а вскоре и отец. Сам Роберт ни на секунду не сомневался в том, что его призвание — искусство, но долго не мог понять, чему посвятить свою жизнь — литературе или музыке. Одно из его последних гимназических сочинений носило название: «О внутреннем

родстве поэзии и музыки».

Переход Шумана от детского к юношескому возрасту сопровождался резкой переменой характера: веселый и шаловливый ребенок трансформировался в сосредоточенного и задумчивого юношу, сторонившегося людей. В 1826 году Роберт пережил два тяжких удара, болезненно отразившихся на его впечатлительном характере: он утратил сестру, которая сошла с ума, и любящего отца, без которого ему пришлось выдержать тяжелую борьбу и чуть было не отрешиться от того, в чем таились смысл, счастье и слава его жизни — от музыки.

Со смертью отца музыкальные стремления Роберта остались без поддержки; а прагматичная мать, исходя из печальных примеров Моцарта, Бетховена и многих других музыкантов, живших и умерших в нищете, категорически противилась музыкальной профессии сына. Она настаивает на юридической карьере, а сын, связанный с матерью узами самой нежной, искренней любви, чувствуя себя одиноким и беспомощным, должен был подчиниться ее желанию. В течение долгих месяцев он и сам не может прийти к решению о выборе жизненного пути. Он видит мир прекрасным, но под влиянием матери и опекуна, коммерсанта Руделя, записывается на юридический факультет Лейпцигского университета. Судя по всему, выбор Лейпцига отнюдь не случаен и вовсе не в связи с университетом.

Лейпциг являлся самым подходящим местом для образования музыкального дарования: он обладал прекрасным театром, многочисленными хоровыми и другими музыкальными обществами, постоянно дававшими концерты, и, наконец, знаменитым Гевандхаузом, где давалось ежегодно от 20 до 24 симфонических собраний. Немудрено, что такие преимущества примирили Шумана с теми недостатками Лейпцига, которые он находил в нем раньше, и заставили его сказать, что «нет в Германии, а может быть, и во всем мире, места, более подходящего для молодого музыканта».

Не понадобилось долгого времени, чтобы романтичный, сентиментальный, тянущийся к искусству юноша осознал совершенную ошибку; юриспруденция давит его своими холодными, как лед, определениями, изучать медицину он не хочет, а теологию — не может: «Я нахожусь постоянно в разладе с самим собой и напрасно ищу наставника, который мог бы мне сказать, что я должен делать».

Разлука с родными и необходимость заниматься делом, противным всей его природе, повергли Шумана в глубокую тоску; его письма студенческого периода проникнуты безысходной грустью. Как он ни борется с собой, как ни старается убедить себя

в пользе своих занятий, он не может преодолеть своего отвращения к изучаемому предмету и к городу. К тому же бурши-студенты раздражают его грубостью, односторонностью и плоскостью своих воззрений. Их трактирным увлечениям он предпочитал одинокие прогулки или музицирование. «То, чего я не могу получать от людей, мне дает искусство и обо всех высоких чувствах, которые я не могу высказать, мне говорит инструмент».

Теперь у него много личных проблем, помимо профессии. Он редко появляется в университете, много музицирует, продолжает сочинять песни и ищет советчиков в музыкальном мире. Среди его друзей тоже преимущественно музыканты.

Тайком от матери он берет уроки музыки у Фридриха Вика, в доме которого знакомится с блистательной дочерью учителя Кларой, своими талантами уже тогда вызывавшей в музыкальных кругах Лейпцига большое изумление: виртуозная пианистка, скрипачка, певица, к тому же основательно изучающая с отцом теорию музыки. Музыка заставляет Роберта не только забыть университет, но оттесняет его тягу к поэзии. Хотя в Лейпциге Шуман снял квартиру в одном доме с Виком и вскоре стал в его семье своим человеком, его занятия продолжались недолго: за недостатком времени Фридрих Вик должен был их прекратить.

Виртуозность Шумана мало подвинулась вперед, но музыка все более и более завладевала его душой. «Я иногда так поглощен музыкой, — пишет он Фридриху Вику, — и так переполнен звуками, что мне невозможно их записать». Музыка становится для него «облагороженным языком души», и он считает себя владельцем ключа к ее пониманию.

Теперь музыка не просто образ жизни Роберта, но священнодействие, спасение от жизненных проблем, форма медитации. Он не исполняет, а медитирует, не пишет, а впадает в транс. Чтобы увильнуть от учебы, он бежит из Лейпцига в Гейдельберг, обманывает мать, что именно здесь сосредоточена лучшая юридическая профессура. На самом же деле Гейдельберг считался колыбелью немецкого романтизма, городом, в котором жили и творили Арним, Брентано и Гёррес, где всего лишь двадцать лет назад вышел в свет «Волшебный рог мальчика»[87]. Кроме того, в Гейдельберг его привлекают друг Розен и профессор Тибо — не как известный юрист, а как страстный любитель музыки, который не раз говорил, что ненавидит юриспруденцию и что если бы ему пришлось жить вторично, то он бы сделался, наверно, музыкантом.

Хотя он делает вид, что продолжает учиться на юриста, на самом деле семь часов в день проводит за роялем, много

импровизирует, готовит себя к профессии пианиста и даже заслуживает эпитета «любимец гейдельбергской публики» — так он сам с гордостью пишет своему брату Юлиусу. Всё его время занято либо музицированием, либо сочинением музыки — фортепьянные пьесы цикла «Бабочки», концерт для фортепьяно, несколько частей задуманной симфонии… Побывав на концерте Паганини, потрясенный его виртуозностью, двадцатилетний Шуман, как независимо от него Ференц Лист, живет теперь одной мечтой — стать как они! Возможно, под влиянием этой мечты он наконец отваживается на свое письмо к матери, которое знакомо многим гениям — вспомним хотя бы П. Бодлера, А. Рембо, Ф. Кафку.

> И вот закрыла Мать предначертаний том
> И, гордо удалясь, не думала о том,
> Что в голубых глазах и подо лбом с буграми
> Ребенок, сын ее, скрыл отвращенья пламя[88].

В Гейдельберге Роберт вел жизнь, мало совместимую с его скудным финансовым содержанием, поэтому его письма к матери и опекуну полны просьб о вспомоществовании. Но 30 июля 1830 года в 5 часов утра он пишет душераздирающее письмо матери, в котором умоляет благословить его на поприще музыки и посоветоваться с маэстро Виком о будущем ее сына. Хотя все родственники против музыкальной карьеры Роберта, мать идет ему навстречу и обращается к Вику с просьбой вынести честный вердикт относительно возможностей Шумана-музыканта. Вик отвечает матери немедленно: «…Я берусь в течение трех лет сделать из Вашего сына Роберта, при его таланте и фантазии, одного из величайших современных пианистов…» Правда, далее следует длинный перечень условий решения этой задачи, которые радостный Роберт без колебания принимает.

Казалось, всё складывается самым лучшим образом для воплощения мечты — карьеры пианиста-виртуоза, но ни сам Роберт, ни его мать, ни профессор Вик еще не подозревают о роке, нависающем над Шуманом. Двадцатилетний студент, не завершив юридического образования, возвращается в Лейпциг, город своих мечтаний, дабы воплотить мечту — стать пианистом, равным скрипачу Паганини.

Его прилежание безгранично, он не довольствуется простой игрой на фортепиано, но заказывает себе немую клавиатуру, которую теперь везде возит с собой, ставит к себе на колени и

упражняет пальцы.

Но… то ли от невиданного усердия, граничащего с самоистязанием, то ли он таящейся в нем болезни уже через год занятий происходит непоправимое — сначала немеет правая рука, затем начинают отниматься пальцы… Выяснилось, что Шуман сконструировал специальное приспособление для тренировки безымянного, самого слабого пальца и подвижнически «разрабатывал» его, пока не изувечил руку.

Чрезмерное напряжение привело к растяжению сухожилия и поражению всей руки. Хотя в результате лечения Роберт вновь обрел способность владеть рукой, но теперь мог играть несложные вещи и должен был отказаться от мечты сделаться виртуозом.

«…Усердные, беспрерывные занятия; я играл более 6–7 часов ежедневно. Слабость в правой руке, которая все время усиливалась, прервала эти занятия, так что я вынужден был отказаться от намерения стать пианистом». Исходя из концепции рока, судьбы, можно заключить, что Бог не видит Роберта исполнителем, Бог ведет его к главному предназначению — великого композитора, как все великие непонятого при жизни…

Теперь Шуман полностью поглощен теорией музыки — «моей грамматикой и притом наилучшей — "Хорошо темперированным клавиром" Себастьяна Баха. До 19 лет Шуман вовсе не занимался теорией и всё, что написал до этого возраста, ему продиктовал его удивительный гений. Огромную роль в его становлении играло самообучение, и он всю жизнь не переставал изучать великие произведения. Теперь он решает брать уроки у музыкального директора Лейпцигского театра Генриха Дорна, знакомится с музыкальной литературой, посещает концерты в Лейпциге — всё это быстро развивает музыкально восприимчивую натуру Шумана.

Те сравнительно небольшие сведения, которыми он успел запастись на уроках Дорна, дали его гениальной душе много больше, чем полагал учитель, и Шуман впоследствии писал ему, что он научился у него большему, чем тот думает.

С отъездом Дорна в Гамбург занятия прекратились, но Шуман уже настолько продвинулся вперед, что задумал исполнить «геркулесову» работу — переложить скрипичные «Каприсы» Паганини для фортепиано. Попытка удалась и заслужила одобрение критики.

Из-под его пера выходит одно сочинение за другим. Он даже не пишет, а просто мечтает за роялем. Но это не просто фантазии — подвижничество дает свои плоды, всё возрастает профессиональное мастерства Шумана-композитора. Он создает

виртуозное «Интермеццо» (опус 4), в 1833-м пишет новую серию переложений для фортепьяно этюдов Паганини, наконец, «Импровизации» (опус 5), созданные на тему одного из произведений Клары Вик.

«…Большую часть времени я занимаюсь Бахом. Под его влиянием возникли "Impromptus" (опус 5), которые можно рассматривать как новую форму варьирования. В этом году удалось и сочинение симфонии, она была закончена полностью, вплоть до последней фразы…»

Едва Шуман преодолел депрессию, вызванную болезнью руки, как смерть двух близких людей вновь выбивает его из колеи. Внезапно умирает брат Юлиус, возглавивший после смерти отца книготорговое предприятие в Цвиккау, и жена другого брата — Розалия, которую Роберт очень любил.

Он провел «ужасную» ночь и даже собирался выброситься из окна в припадке глубокой тоски. Воспоминание об этих мучительных днях настолько глубоко врезалось в душу Шумана, что в дальнейшем он селился исключительно в нижних этажах.

Уже в 23 года у него возникают первые признаки грозной болезни. В одном из писем, написанных невесте в октябре 1833 года, он признается, что ему «внезапно пришла в голову самая страшная мысль, которая только может прийти человеку, — самая страшная изо всех небесных кар, — мысль потерять рассудок. Она захватила меня с такой силой, что все утешения, все молитвы умолкали перед нею, словно насмешки и издевка. Этот страх гнал меня с места на место, у меня перехватывало дыхание при мысли, что было бы, если бы я не мог больше мыслить». Далее следовали еще более страшные строки: «В не оставлявшем меня ужасном волнении я побежал тогда к врачу, рассказал ему, что рассудок часто оставляет меня, что я не знаю, куда деваться от страха, что я не могу поручиться, что в этом состоянии исключительнейшей беспомощности не наложу на себя руки…»

Впрочем, тогда молодость и деятельность взяли верх над страхами: друзья-музыканты, «Давидово братство», идея издания музыкального журнала «Neue Zeitschrift für Musik», связанные с этим хлопоты, музыкальные статьи — всё это отвлекало молодого человека от страшных мыслей. К тому же издание «Новой музыкальной газеты», пришедшееся на период, который разделил два великих поколения музыкантов: Бетховена и Вебера, с одной стороны, и Шумана и Мендельсона, с другой, стало крупным событием, которое невозможно было не заметить.

Шуман проявил себя как блестящий, проницательный музыкальный критик, приверженец передовых тенденций в искусстве и первооткрыватель молодых талантов.

Шуман выступил против уродливых сторон немецкой действительности и принял бой с мещанством и пошлостью в музыке, встав во главе борьбы за новое, передовое музыкальное искусство. Больше всего Шумана возмущало преклонение музыковедов перед модными авторитетами, которых они хвалили без разбора, яростно восставая против всего оригинального, молодого, что выбивалось из узких рамок обыденности и устарелых понятий. Молодые музыканты ставили перед собой воистину титаническую задачу — создать новую прогрессивную музыкальную традицию, хорошо укорененную, но лишенную комплиментарности и посредственности, основанную исключительно на неразделимом единстве искусства и жизни. Девизом «Новой музыкальной газеты» стало броское «Молодость и движение!» Шуман хотел пролонгировать в музыку то, к чему стремился Генрих Гейне в литературе — начать борьбу против германских филистеров и за интернационалистическую европейскую культуру. Те же цели, помимо журнала, преследовало и «Давидово братство» «содружество одинаково мыслящих музыкантов, боевой союз, имевший целью создание новой немецкой музыки», воюющее против летаргии, пустоты, царящей посредственности, бездарности, заурядных способностей. «Посылать свет в глубины людских сердец — вот призвание музыки и поэзии!», «Искусство станет гигантской фугой, в пении которой различные народы будут сменять друг друга».

«Новая музыкальная газета» как бомба взорвала находившуюся в застое музыкальную жизнь Германии. Страстные статьи журнала пригвождали к позорному столбу, клеймили как развратителей общественного вкуса именно те виртуозные и салонные сочинения, которые прежняя музыкальная критика возносила до небес.

На страницах этой газеты достойную оценку своих дарований нашли Мендельсон, Берлиоз, Шопен, Лист, Гиллер, Гаде, Брамс. Журнальная деятельность Шумана продолжалась до 1844 года. В 1854 году его статьи о музыке и музыкантах вышли отдельным изданием.

Среди музыкально-критических статей Шумана выделяются статьи о Шопене, в одной из которых произнесена крылатая фраза: «Снимите шляпы, перед вами гений!», о «Фантастической симфонии» Берлиоза, о 9-й симфонии Бетховена, о До-мажорной симфонии Шуберта. «Лебединой песней» в его критической деятельности стала написанная в 1853 году статья о молодом начинающем композиторе Иоганнесе Брамсе, названная «Новые пути».

Как экзальтированный романтик, Шуман ожидал рукоплесканий, признания, но в реальной жизни его ждала вполне естественная реакция музыкального «бомонда» — замалчивание его произведений, жесткие нападки, уход из журнала ведущих сотрудников, постоянные разногласия с издателем. Кроме того, самого Шумана журнал явно отвлекал от призвания, тормозил развитие как композитора. Тем не менее именно на период десятилетнего руководства журналом чудесный талант Шумана-композитора развернулся во всей своей мощи: в это время он создал лучшие свои произведения для фортепьяно, песни и камерные сочинения.

Наплыв творческой силы в 1836–1839 годы был столь мощным, что, по его собственным словам, он «мог бы сочинять все дальше, дальше без конца». Однако это никак не сказалось на признании — он оставался известен лишь в узком кругу знатоков. Я не утверждаю, что Шуман жил в изоляции: среди его знакомых — величайшие музыканты того времени — Мендельсон, Шопен, Лист, Мошелес, позже Вагнер и Брамс. Он восторгался своими кумирами, чувствовал в них родственную душу, иногда заслуживал даже их похвальное слово, но эти отношения, особенно с Вагнером, никогда не были проникнуты истинной теплотой…

Судя по всему, Роберт был влюбчив: в юности у него были быстро проходящие любовные увлечения: ангел-хранитель Нанни, Лидди — сохранились поэтические воспоминания влюбленного о встречах с этими девушками. Первой большой любовью и вдохновительницей Роберта стала дочь богатого барона, исключительно музыкальная Эрнестина фон Фриккен. Они любили друг друга, но тогда трезвость и любовь к музыке взяли верх над страстью.

В первые месяцы 1836 года Шумана ждали страшные удары: окончательный разрыв с Эрнестиной и смерть матери. Возможно, тогда, на похоронах, мог случиться очередной кризис, уже испытанный Робертом после утраты Розалины, но от кризиса его спасла новая любовь, глубокое чувство к дочери маэстро Кларе Вик. В день похорон матери он сам признался Кларе в этом: «… Однако за всеми этими мрачными событиями всегда стоит передо мной твой цветущий образ, и я легче переношу всё это». Но и на поприще новой любви Роберта ожидали страдания.

Отец Клары, Фридрих Вик мечтал выдать дочь за состоятельного человека, каковым он даже в перспективе не видел Роберта, казавшегося ему чересчур легкомысленным и мечтательным. Кроме того, он неодобрительно относился к его композиторской и издательской деятельности, считая ту и другую

излишне радикальной. Будучи человеком жизненно умудренным, Фридрих Вик предвидел огромные опасности на жизненном пути ученика, увлекающего на этот опасный путь и его любимую дочь.

Когда Роберт и Клара признались ему во взаимной любви, Вик впал в неописуемую ярость и категорически воспрепятствовал нежелательному браку. Клару немедленно отослали в длительное концертное турне, а Шуману отказали от дома. Молодые стоически перенесли удар в надежде на отходчивость отца и удачу следующей попытки. В день 18-летия своей избранницы Роберт обратился к отцу с молитвенным письмом благословить брак, но вновь получил категорический отказ, поражающий в самое сердце.

Шуману мало везло в жизни, но любовь и верность Клары выпадают из порочного круга невзгод. Сохранился их полный нежности и кипения чувств эпистолярий, позволяющий чуть ли не день за днем проследить перипетии двух любящих сердец и рисующий образы этих двух блаженных. Еще лучший документ любви — фортепьянная музыка, написанная Шуманом в годы ожидания (1836–1840), я имею в виду Фантазию до мажор (опус 17), Третью большую сонату («Концерт без оркестра») (опус 14), «Фантастические пьесы» и «Танцы давидсбюндлеров». Это музыка мечты и надежды, «жалобной тоски по Кларе» в сочетании с радостью предсвадебного настроения, которое владело Шуманом в 1837 году перед тем, как он вторично просил у Фридриха Вика руки Клары.

Вода камень точит. Видя, что отцовское сопротивление только крепит любовь детей, Вик смягчается и ставит Роберту условия, на которых согласится выдать за него дочь: Шуман должен будет собственными силами завоевать свое счастье, а для этого покинуть Лейпциг, переехать в Вену и попытаться создать устойчивую материальную базу для будущей семейной жизни. Здесь много отцовской хитрости: удалить претендента подальше от дочери, от издаваемой газеты, проверить жизнеустойчивость будущего зятя на новом необжитом месте.

Естественно, это было тяжким испытанием для молодого человека: ни кола, ни двора, материальная нужда, австрийский реакционный консерватизм и цензура князя Меттерниха, затхлая атмосфера, конформизм публики. Жизнь в Вене скрашивала только опера, да знакомство с еще одним изгоем — Ленау, книгу стихов которого он прочел с лихорадочным интересом.

Поездка в Вену не увенчалась успехом, но благодаря ей Шуман познакомился с неизданными сочинениями покойного Шуберта, содействовал изданию многих из них. Несмотря на героические усилия всплыть на поверхность, в Вене Шуман

потерпел полное фиаско и в апреле 1839 года вернулся в Лейпциг.

Условия Вика не были выполнены, испытания будущий зять не прошел… Даже получение Шуманом степени права и привилегии доктора философии ничего не поменяло. «Стремление не допустить этот брак становится страстью, навязчивой идеей Вика; теперь он не останавливается даже перед клеветой и не щадит не только Шумана, но и собственной дочери».

Клара тоже разрывалась между чувством дочернего послушания и любовью к Шуману, но непреклонность отца подталкивала молодых к акту открытого сопротивления: они обратились в Королевский высший апелляционный суд города Лейпцига и лишь посредством судебного разбирательства в сентябре 1840 года обрели долгожданное право стать мужем и женой вопреки воле отца — случай, видимо, уникальный даже в трагической судьбе страдающих гениев. 12 сентября 1840 года накануне дня рождения Клары, которой исполнялся 21 год, луч света осветил жизнь непризнанного гения: возможно, впервые в жизни он ощутил глубокое счастье и надежду, что оно будет длиться вечно…

Ближайшие несколько лет действительно стали годами творческого взлета музыкального гения: замечательные песни, симфонии, камерная музыка. Только за один 1840 год, названный биографами «годом песен», Шуман в едином творческом порыве создал 138 песен, преисполненных чувством удовлетворенной любви. Эти песни, в том числе знаменитый вокальный цикл «Любовь и жизнь женщины» (на слова Адельберта фон Шамиссо) и «Любовь поэта» (на слова Генриха Гейне), можно рассматривать как свадебный подарок композитора жене, его растянувшееся на год любовное признание.

«Сочиняя, я плакал и смеялся от радости… я не могу иначе, я хотел бы, как соловей, забыться в пении до смерти».

В этих песнях Шуман жил лишь для своей жены, для любви и счастья. Новый жанр захватил его, и он сам не заметил, как вышел из мира только фортепьянной музыки, как в его жизни наступил поворотный момент: его творческий гений стал искать для себя новые области.

Первое его симфоническое произведение, Симфония си бемоль мажор была еще связана с голосом песен: ее вдохновляло то же счастливое, влюбленное весеннее настроение, что и песенные циклы.

Композиторская деятельность Шумана продолжалась 24 года (1830–1853). Размышляя о смысле творчества, Р. Шуман писал

Кларе: «Меня всё затрагивает, что совершается в мире: политика, литература, люди; обо всем я размышляю по-своему, и всё это потом вырывается наружу через музыку, через нее ищет себе исхода».

Музыка рождалась в его душе в виде легких и мечтательных импровизаций-фантазий и лишь потом композитор записывал своих «Бабочек».

У своих кумиров — Жана Поля и Гофмана Шуман учился «созданию фантастического, волшебного мира таинственных загадок, мгновенных настроений и пронизанной порхающими мыслями и намеками поэзии». Музыка Шумана наполнена глубокими личными переживаниями, символикой мыслей и чувств. «Музыка — единый крик о тебе», — писал Шуман своей невесте Кларе Вик о Сонате фа диез минор, которая зародилась в трагические месяцы, когда Шуман, просивший разрешения жениться на Кларе Вик, получил резкий отказ ее отца. Для него это стало огромным потрясением, под знаком которого рождалась его музыка.

Музыкальная деятельность Шумана охватывает почти все области музыкального искусства и везде его произведения дышат огромной духовной силой, тонким чувством, чудными музыкальными образами.

Первые 10 лет были посвящены преимущественно новаторским фортепьянным произведениям, характеризуемым слиянием самобытности с красотой, широким полетом фантазии.

Шуман положил на музыку стихи Гёте, Байрона, Кернера, Рюккерта, Шамиссо, Эйхендорфа, Гейбеля, но наиболее близким был Гейне, стихотворения которого в особенности вдохновляли композитора. Шуман редко использовал звуковую изобразительность — в фортепианных партиях песен чувствуется смена настроения, раскрывающая внутренний подтекст и эмоциональность положенных на музыку стихотворений.

В 1830-е годы были созданы «Бабочки», «Карнавал», «Симфонические этюды», «Крейслериана», сонаты и многие другие прославленные сочинения, овеянные духом поэзии и тесно связанные с ней. Образы Жана Поля Рихтера, Э. Т. Гофмана, Г. Гейне определили многое в музыкально-поэтическом строе шумановского творчества.

Шуман создал фортепианные произведения особого жанра: крупномасштабные сюитные циклы, состоящие из большого количества миниатюр, связанных единством идейного содержания и интонационно-тематической основы. Его музыкальный стиль — контрастные образы, соединенные единой концепцией. Таковы новаторские «Карнавал» и «Симфонические

этюды», отличающиеся тем, что вариационные изменения темы постоянно приводят к образованию ряда новых контрастных образов.

С начала 1840-х годов Шуман обращается к сочинению крупных симфонических, камерных произведений и ораторий.

Сила симфоний Шумана заключается в богатстве и свежести музыки, полной чудных картин и образов. Среди четырех симфоний, первое место занимает третья es-dur, так называемая рейнская. Обаятельна симфония b-dur, которую сам Шуман хотел назвать весенней симфонией.

К числу лучших произведений Шумана относятся и отдельные симфонии, увертюра «Манфред», камерные ансамбли, в особенности блестящий, исполненный жизнерадостности фортепианный квинтет; все это — произведения, несомненно входящие в сокровищницу немецкого и мирового музыкального искусства послебетховенского времени.

1840–1844 годы становятся пиковыми в музыкальном творчестве Шумана: огромный подъем, плодотворное сотрудничество с Листом, успех оратории «Рай и Пери», совместное концертирование супругов — Клары как пианистки и Роберта как маэстро, концертная поездка по России. Это недолгие годы безоблачного счастья, рождения двух дочерей и начинающегося признания.

Впрочем, имеются и маленькие, но сгущающиеся облачка: не заладились уроки в Лейпцигской музыкальной школе, сердечности в отношениях с тестем достичь так и не удалось, редакцию музыкального журнала пришлось покинуть, главное же — начинающаяся болезнь Шумана.

В 1842 году, пока Клара находилась в длительной концертной поездке, Шуман, который не любил бывать в тени собственной жены и поэтому предпочитал оставаться дома, написал несколько крупных камерно-инструментальных опусов, в том числе популярный Квинтет для фортепиано и струнных. К этому времени стиль Шумана, в значительной степени утратив прежнюю импульсивность и непосредственность, стал более уравновешенным, на смену характерной для произведений 1830-х годов многослойной, богато декорированной («арабесочной») фактуре пришли более экономные и традиционные формы изложения.

В 1842 году Шуман начал сочинение музыки к «Фаусту» Гете, но нервная болезнь от усидчивого труда помешала дальнейшей работе. Уже в течение некоторого времени он страдал от бессонницы и постоянных головных болей. Тогда врачи установили нервное и душевное расстройство и порекомендовали

перемену обстановки.

Семья переезжает из Лейпцига в Дрезден, где пробудет с 1845-го по 1850 год. Еще никто не знает, что этот период охватывает последнее десятилетие жизни композитора, десятилетие, начавшееся надеждами, но в которое эти надежды и оборвались, когда, уже в Дюссельдорфе, болезнь навсегда погрузила во тьму разум Шумана.

Шуман продолжает учиться, буквально очарован новым инструментом — педальным роялем и всё больше интересуется полифонией: «…Мне самому странно и удивительно, что почти каждый мотив, возникающий во мне, отличается тем свойством, что позволяет создавать самые разнообразные контрапунктические комбинации, хотя я и не помышлял о том, чтобы формировать темы, в том или ином виде допускающие использование строгого стиля. Это происходит непроизвольно, само по себе, без размышлений и имеет в себе что-то природное».

Душевное состояние композитора трудно постижимо: в его произведениях встречаются самые различные настроения, самые противоречивые размышления. Веселый мотив фортепьянного концерта звучит как исповедь мечтательного поэта, но в то же время его угнетает все возрастающая депрессия, удивительным образом вдохновляющая композитора на создание симфонии до мажор: «…Во мне уже несколько дней усиленно бьют литавры и звучат трубы (тромбон в до), не знаю, что из этого выйдет».

Начинаются концертные неудачи, если не сказать провалы — в ноябре 1846 года венское Общество друзей музыки организовало для супругов четыре концерта, но зал оказался полупустым, жидкие аплодисменты относились к одной лишь Кларе, а концерт для фортепьяно и симфония были публикой почти не замечены.

1847 год принес впечатлительному гению огромное горе — умер его друг и советчик Феликс Мендельсон. Эта смерть ввергла Роберта в многонедельную меланхолию.

После одного из концертов супруги Шуман сидели в обществе известного музыкального критика Эдуарда Ганслика и двух его друзей. Клара устала и была подавлена неудачей. Все трое венцев знали, что музыка Шумана была достойна того, чтоб ее чествовали в Вене, и сидели пристыженные. Лишь только сам композитор был спокоен. «Через десять лет все будет по-другому», — утешал он Клару. Но через десять лет Роберта Шумана уже не было в живых.

Германия за пределами Цвиккау оказалась скупой по отношению к своему гению, пресса молчала, новые начинания одно за другим давали сбои. Наконец, он останавливается на

«Геновеве» Геббеля, но премьера «Геновевы» в Лейпциге 25 июня 1850 года принесла Шуману самое большое в его жизни разочарование. На спектакле присутствовали Лист и другие выдающиеся музыканты, что только усилило горечь Шумана: критики была беспощадна…

Окончив оперу, Шуман с увлечением принялся за сочинение музыки к «Манфреду» Байрона, окончил музыку к «Фаусту» Гёте, написал цикл «Bilder aus Osten» в четыре руки. Музыка к «Фаусту» была исполнена одновременно в Лейпциге, Дрездене и Веймаре в 1849 году, в сотую годовщину дня рождения Гёте. Столь же замечательна и музыка к «Манфреду» и «Фаусту». В духовной музыке Шумана (мотет, месса, реквием) скорее чувствуется обаятельный лирик, чем истинно духовный композитор.

Своего «Манфреда» Шуман писал, находясь на вершине своих творческих сил, в часы наибольшего вдохновения, но ему так и не было суждено увидеть премьеру на сцене. Она состоялась в Веймаре в 1852 году, когда композитор был тяжело болен, и больше при жизни Шумана «Манфред» никогда и нигде не был исполнен…

Шуман продолжает интенсивно творить, но то, что выходит из-под его пера, все чаще диктуется «пламенным порывом» — так он теперь называет свои экстазы.

(В этот период Шуман пишет 27 произведений, одну пятую всего сочиненного им. А тем временем в Германии назревает буржуазная революция, со всеми ее надеждами и разочарованиями.)

Революция, которую семья встретила сочувственно, оборачивается ужасом и морями крови. Спасаясь от ее хаоса, семья бежит из Дрездена ищет приюта в тихом месте. Шуман вновь набрасывается на работу. По мнению биографов, бесовство народного путча отдалило самую страшную проблему жизни композитора — исподволь надвигающуюся душевную болезнь. Потерянные революционные иллюзии он компенсирует работой, которая пока спасает его от умопомрачения.

«…Подобно тому, как внешние бури заставляли человека все больше углубляться в самого себя, так я только в музыке находил противовес тому ужасному, что вторгалось извне».

Шуман никогда не был любимцем судьбы, но с годами это проявляется все сильней. Музыка его плохо кормит, а теперь власти Дрездена отказывают в вакантной должности дирижера оперного театра, рушатся планы на переезд в Лейпциг, после колебаний он принимает предложение занять должность городского музыкального директора в Дюссельдорфе: за 700 талеров — четырнадцать концертов в год и еженедельные

репетиции с певчим хором.

Казалось бы, наконец 40-летний композитор обрел достойное пристанище, признание и даже какие-никакие признаки славы. Даже страшные, все учащающиеся видения на время оставляют его. Он доволен переездом и с новой энергией берется за работу. Для церковных концертов и почти безо всякой подготовки он пробует свои силы сразу в двух жанрах литургической музыки: сочиняет Мессу (опус 147) и Реквием для четырехголосого хора и оркестра (опус 148).

Его также увлекает хоровая баллада и музыкальная драма. Хотя на новом месте он чувствует себя лучше, ему приходится избегать слишком большого напряжения, а именно, дирижирования, что его очень печалит… Как будто предчувствуя близкий конец, Шуман с лихорадочной поспешностью работал над подготовкой к печати своего «Собрания сочинений о музыке и музыкантах».

Но капельмейстерская деятельность Шумана в Дюссельдорфе с каждым месяцем становилась тягостнее для него, все это время его не отпускают галлюцинации, во время которых ему являлись Шуберт и Мендельсон и надиктовывали ему музыкальные темы. Чтобы хоть как-то оставаться в форме, он часто отдыхает, но болезнь все равно прогрессирует: сначала нарушается чувство ритма, затем проявляются нарушения речи и все более частые и длительные периоды полной апатии.

В 1852 году мучительная болезнь не позволила ему поехать на премьеру «Манфреда» в Веймар, а в 1853-м он не может дирижировать «Мессией» Генделя и своей симфонией ре минор в день открытия Нижнерейнского музыкального фестиваля в Дюссельдорфе. Последние крупные опусы Шумана все явственнее свидетельствуют об упадке его вдохновения.

Болезнь вызывает и другие неприятности: несколько членов муниципалитета заговаривают о смещении композитора с занимаемой должности. Интриги лишь ухудшают психическое состояние Шумана. Хотя его популярность за границами Германии (в Голландии и Англии) начинает расти, соотечественники ведут себя подло и бесцеремонно.

17 февраля 1854 года проявился первый явный симптом психического заболевания. Он и раньше получал темы своих произведений во сне, но в тот день проснулся ночью и заявил изумленным членам семьи, что только что ангел дал ему музыкальную тему, которую необходимо немедленно записать. Через несколько дней музыку ему посылал уже не ангел, а явившийся воочию Франц Шуберт. В злосчастный день 27 февраля Шуман, незаметно покинув общество гостей, бросился с

моста в Рейн и только чудом его удалось спасти. Он пытался выпрыгнуть в воду из лодки спасателей. Понадобилось восемь мужчин, дабы отвести обезумевшего домой.

Дома он запирается в своей комнате и, не давая никому никаких объяснений, садится за работу, продолжая ее с того места, где остановился. Но временное улучшение не вызывает иллюзий ни у врачей, ни у самого Шумана. По его собственной просьбе 4 марта 1854 года его помещают в частную психиатрическую лечебницу доктора Рихарда в Энденихе, близ Бонна.

Судя по всему, душевная болезнь Шумана явилась результатом сифилиса, которым он заразился в юности. До последнего дня о нем заботились Клара и молодой композитор Иоганнес Брамс.

На какое-то время врачам удается стабилизировать болезнь Шумана, наладить сон и предотвратить срывы и припадки, но все равно он ощущает себя опустошенным и подавленным. Шуман полностью уходит в себя и никем не интересуется. Больному запрещены встречи с близкими и даже Кларой. Жена примиряется с этим распоряжением врачей, но не подозревает, что теперь увидит мужа только за два дня до его смерти.

Об этой встрече Клара писала в своем дневнике: «Он много говорил, казалось, с духами, не мог переносить около себя чьего-либо присутствия, стал беспокоен, но почти ничего больше нельзя было понять. Только однажды я разобрала “моя”, наверное, он хотел сказать “Клара”, потому что при этом он приветливо посмотрел на меня. Затем еще “Я знаю”, — вероятно, ”тебя”. Он страшно страдал, хотя доктор считал, что нет. Члены его постоянно подергивались, речь часто была очень горяча».

Из писем жены незадолго до смерти Шуман узнал, что у него родился последний, восьмой ребенок, которому дали имя Феликс и который единственный унаследовал поэтический дар отца[89].

Последние часы жизни Шуман был спокоен и его душа отошла во сне. Говорят, что голова умершего была прекрасна, а лицо теперь выглядело умиротворенным. Великого композитора Германии хоронили лишь несколько человек, таково было пожелание жены.

Памятник Шуману на его могиле в Бонне был поставлен только в 1880 году, то есть спустя четверть века после смерти великого композитора.

Клара пережила своего мужа на 40 лет. До 1854 года она сочиняла музыку; ее лучшие произведения (фортепианное трио, некоторые песни) характеризуются незаурядной фантазией и мастерством. Современники ценили Шуман-пианистку не только

за блестящее владение новейшим репертуаром (Шопен, Шуман, Брамс), но и за высокую культуру интерпретации и певучий тон. До конца жизни она поддерживала близкие отношения с Брамсом.

Сёрен Киркегор (1813–1855)

Возвеличьте его, он был несчастен.

Сёрен Киркегор

Во всем, что я написал, речь идет единственно и исключительно обо мне самом… В датском королевстве, безусловно, не живет ни один человек, обладающий таким чувством индивидуальности, каким обладаю я.

Сёрен Киркегор

Сёрен Киркегор появился на свет 5 мая 1813 года в самом центре Копенгагена в набожной бюргерской семье. Его отец Микаэль был богатым торговцем, постоянно замаливающим свои грехи. Десятилетним пастушком он в сердцах послал проклятие Господу, что и обрекло его на невыносимо тяжелую жизнь. К тому же он совратил служанку, мать Сёрена. Микаэль Киркегор вступил с нею в брак вскоре после смерти первой жены, и гораздо скорее, чем полагалось по закону, у них родился ребенок.

Эти грехи, ожесточившие жизнь отца, долго оставались тайной для Сёрена, а позднее, когда он узнал о них, оказали негативное влияние на его психику. «Я родился в результате преступления, я появился вопреки воле Божьей…» В другом месте он писал: «С детства я находился во власти невыносимой деспотии… Будучи ребенком, я подвергался строгому и суровому христианскому воспитанию, говоря по-человечески, безумному воспитанию…»

Возможно, смертным грехом отца и Божьей карой сын объяснял семейные утраты трех сестер и двух братьев, а также собственную отягченную болезнями наследственность — плохое здоровье, искривленный позвоночник, рахит. Позже нездоровье станет причиной отчисления его из королевской лейб-гвардии, в которой по закону должны были отслужить все студенты. Впрочем, природа наделила Сёрена острым свободным умом и язвительным языком, с малых лет он умел задиристо и язвительно отвечать многочисленным обидчикам.

Двух выживших братьев, как и отца, не покидала мысль, что семью действительно поразил гнев Господень и что никому из детей не суждено пережить возраст Христа. Поэтому Сёрен с удивлением и радостью отметил тот факт, что в 1839-м его старшему брату исполнилось тридцать четыре года.

Судя по всему, отец сыграл негативную роль в становлении одаренных сыновей, пытаясь воспитать их в духе ортодоксального угрюмого христианства, дабы они возлюбили распятого Христа, оплеванного толпой.

Осенью 1830 года, исполняя пожелание отца, 17-летний Сёрен был зачислен студентом теологического факультета Копенгагенского университета. Но в ту пору теология мало интересовала молодого Киркегора: то ли смерть нежно любящей матери в 1834 году, то ли взыскующий ум привели его к духовному кризису и религиозным сомнениям. Невообразимо трудно «найти идею, ради которой я буду жить и умру», — записывает он 1 августа 1835 года. «Тщетно ищу я, — писал он в "Дневнике", — что-либо, что могло бы оживить меня. Даже звучный язык Средневековья не в состоянии заполнить образовавшуюся во мне пустоту». Его больше привлекала эстетика, и занятия на теологическом факультете растянулись почти на целое десятилетие.

Кризис не воспрепятствовал бурной студенческой жизни юноши с ее бесшабашными пирушками, долгами и приключениями, которые, по его собственным словам, придется искупать всю оставшуюся жизнь. Это явное преувеличение, потому что в 1838 году 25-летний Киркегор пережил классическое просветление и духовное возрождение. Д. Рёскин называл такое состояние бафометическим крещением, а Киркегор — «приливом неописуемой радости» и святым обращением. Даже если Сёрен не страдал маниакально-депрессивным психозом, в молодые годы он нередко испытывал душевные «всплески и падения», состояния, именуемые мистиками просветлениями и темной ночью души.

Смерть отца Сёрен воспринял как очередное страшное потрясение, открывшее ему великую истину: «отец умер ради меня, дабы по возможности я еще мог кем-то стать».

После смерти отца Киркегор унаследовал солидное состояние, обеспечившее ему не только безбедное существование, но и возможность оплаты издания своих многочисленных сочинений.

Поселившись в просторном доме, обслуживаемый секретарем и слугой, Сёрен не отказывал себе ни в хороших сигарах, ни в изысканных винах. Он жил замкнутой жизнью в полном

одиночестве. Но каждодневно он выходил на прогулку по улицам Копенгагена, тощий, в очках и со своим «верным другом» — зонтом под мышкой, в широкополом цилиндре на макушке и с сигарой в зубах.

До поры до времени жизнь благоволила ему: обширные познания в области литературы и философии, успешная сдача выпускных экзаменов (1840), защита на философском факультете Копенгагенского университета магистерской диссертации «О понятии иронии» (1841)[90], что соответствовало докторской степени на других факультетах.

Приблизительно тогда же произошло еще одно событие, оказавшее драматическое влияние на всю его жизнь — я имею в виду неудачное сватовство к Регине Ольсен, с которой юноша познакомился в мае 1837-го.

Образ жизни фланера и повесы, неминуемо приведший к неудовлетворенности, разочарованию и депрессии, закончился неожиданным знакомством 24-летнего Киркегора и 14-летней Регины Ольсен. Впервые они встретились в мае 1837 года. Это были совершенно разные существа. «Между ей и мною была бесконечная дистанция», — писал он впоследствии. Она — непосредственная, жизнерадостная, оживленная, а он — нервный, ироничный, претенциозный. Но крайности сходятся. Они полюбили друг друга. Через 3 года после знакомства они были помолвлены. Сёрен намеревается принять пасторский сан и начать жизнь благопристойного буржуа. А на другой день после обручения, как свидетельствует его «Дневник», Сёрен уже сожалел об этом. Ровно год спустя нежданно-негаданно для Регины она получила обратно обручальное кольцо с прощальным письмом. «Прости человека, который, если и способен на что-нибудь, не способен, однако, сделать девушку счастливой». Но безвозвратно расставшись с Региной, он долгие годы тяжело переживал это расставание, до конца жизни сохраняя верность своей единственной любви. «Есть только два человека, которые имели для меня такое значение, — писал он 8 лет спустя после разрыва, — мой покойный отец и наша дорогая маленькая Регина, которая также в известном смысле умерла для меня».

Каких только домыслов не высказывали киркегороведы для объяснения разрыва. Возможно, причиной тому была физическая немощь, о которой никто не должен был знать, хотя этим «объясняется всё». Есть доказательства того, что у Киркегора, так же, как у Достоевского, бывали эпилептические припадки. Согласно же датскому законодательству того времени, «падучая» относилась к числу «заразных и мерзких болезней», наравне с проказой.

Никто из многочисленных киркегороведов не знает достоверного ответа на вопрос, что тогда произошло на самом деле и почему знакомство и внезапно вспыхнувшая любовь неожиданно завершились трагическим разрывом. Известно лишь то, что Сёрен собственноручно положил конец своим упованиям и начало конфликтам, которые сделают его великим мыслителем и творцом. Этот разрыв, вызвавший общественное неодобрение, сыграл роль катализатора в творческой жизни Киркегора. Всё, что создал этот плодовитый писатель, несет на себе след его драматического опыта.

Киркегор редко выезжал за пределы Дании; великая философская столица — Берлин, ему не понравилась, хотя полемика с Гегелем, самым влиятельным философом того времени, на какое-то время привлекла внимание к его творчеству.

Еще одним важным событием в жизни Киркегора стала унизительная критика в копенгагенском бульварном листке (1846), на которую он ответил «Двумя веками» с анализом духа современности.

Жизнь Киркегора, подобно жизни любого философа, нашла яркое отражение в его сочинениях. Он комментирует свою разорванную помолвку, вспоминает несчастливое детство, пишет о своей обособленности и одиночестве. Он утверждал, что внутренне несчастлив… Он не принимал понятия «прогресса» и заявлял, что все люди стоят на том же месте, где стояли те, кто жил до них. Успехи науки и даже цивилизации не снимают с личности бремени самостоятельного решения.

Всю жизнь Киркегора преследовала идея стать сельским пастором, но он им не стал. Он умер в конфликте с церковью, порицая ее за то, что она сделала веру и религиозную жизнь слишком доступной и слишком респектабельной (см. «Атаку на христианство»). Он чувствовал, что в конечном счете каждая личность предоставлена самой себе.

В сентябре 1855-го Киркегор почувствовал, что жизненная задача выполнена. «Меланхоличный датчанин» умер в Копенгагене 11 ноября этого года, одинокий, неприкаянный и почти безвестный.

Одинокий, на самого себя покинутый, стоит он в безмерном мире, и нет у него ни настоящего, где бы он мог почить, ни прошлого, по которому он мог бы тосковать, так как его прошлое еще не настало, как нет и будущего, на которое он мог бы надеяться, ибо его будущее уже прошло. И перед ним — один безмерный мир… с которым он в разладе: ибо весь остальной мир — как одно единственное существо для него, и это существо, этот неразрывный, назойливый друг — непонимание.

Несчастный, стало быть, тот, чей идеал, чья настоящая сущность так или иначе лежат вне его. Несчастный всегда отторгнут от самого себя. Но человек бывает отторгнут от самого себя, когда он живет либо в прошедшем, либо в будущем времени. Всё его несчастье в том, что он явился слишком рано на свет. Собственная сила обессиливает его…

Но и среди множества злосчастных есть замыкающие. Это гении, с высот своего ума узревшие трагизм собственного существования.

…Где-то в Англии имеется надгробный памятник, на котором начертано одно только слово: «несчастнейший». Я могу предположить, что кто-нибудь это прочтет и подумает, что там никто не погребен и это предназначено для меня…

Нет, он не был безумцем: просто его страдания граничили с безумием. Чего только не находили у него падкие до сенсации злопыхатели: маниакально-депрессивный психоз, шизофрения, эпилепсия, эдипов комплекс, нарциссизм, мазохизм, бессознательный гомосексуализм, но почему-то никто не обнаружил глубину его душевной боли. Никто не обратил внимание на то, что мерзавцы и негодяи всегда психически здоровы. «Это подлый, развращенный, злополучный мир, приспособленный лишь для мерзавцев и негодяев».

Томпсон: «В болезненности Киркегора мы находим общечеловеческое».

Гюсдорф: «Киркегор, возможно, был болен, но ведь и все мы таковы».

Я смотрю на его выполненный тушью портрет, на его облик, глаза, лоб: такие, как он, рождены, чтобы страдать. Комплексы, депрессии, мании неотделимы от ажурно-хрупких душ, которые не могут помутнеть, — они способны лишь разбиться.

Да, это был больной человек: агрессивная вспышка на похоронах епископа Мюнстера, отказ от Регины, вся его жизнь подтверждают это, но жить психически здоровым и не реагировать на расстрелы, на репрессии, на отравление людей газами — не это ли самый страшный недуг?

(Когда общество страдает паранойей, возможно, только его шизофреники более-менее нормальны. Свидетельство тому — правда, которую они швыряют в глаза такому обществу!)

И все же он был счастлив, он стал тем, кем хотел стать, он стал-таки мучеником. Ибо кто счастливейший, кроме несчастнейшего, и кто — несчастнейший, как не счастливейший, и что такое жизнь, как не безумие, и вера, как не сумасшествие, и надежда, как не отсрочка удара на плахе…

Возможно, он искал мученичества. В мыслях он видел себя

пригвожденным к кресту. Он жаждал поднять или вразумить мир, но надорвался под бременем; его душа не была раздавлена, не была уничтожена, она была разбита, его дух был надорван, его душа была искалечена.

Гений Киркегора — в бесконечности боли, неисчерпанности страсти, в пугающей обнаженности духовных исканий, в абсолютной честности пред собой. Его частная жизнь не заполнена событиями, она заполнена «чистым страданием» — переживанием себя как человека. Все его творчество — экстатическое выражение того, что волнует и мучит всех страждущих: разорванности, раздвоенности, размноженности, бесконечности «я». Это мало кому дано, и потому мало кому понятно: надо или принадлежать к этому сверхсубъективному миру, или набраться смелости признать его недостижимость как полного, абсолютного самоуглубления, сверхпроницательности боли…

Он пытался спастись трудом: «Как принцесса в арабских сказках, я спас себе жизнь, рассказывая сказки». Нет, не спас: загубил. Подавленность — грех или болезнь? — вопрошал он себя. И то, и другое. Но не будь этого, мы не знали бы этого мученика мысли, а значит и себя.

Философия — это интеллектуальная фантазия, мощь субъективности. Странно, что дабы раскрыть эту мощь в полную меру, нужна немощность: Плотин, Декарт, Паскаль, Кант, Киркегор…

«Всё бытие страшит меня, всё в нем непонятно, и больше всего я сам; для меня всё бытие отравлено, и больше всего я сам».

Дневники С. Киркегора — трагические монологи, плоды сокровенных раздумий. Он никогда не высказывал заветных мыслей другим, поэтому все его творчество — самозаветно. В «Дневнике» С. Киркегора есть совершенно плотиновский мотив: «То, чего мне действительно недостает, так это тела и телесных оснований». Если отвлечься от телесных страданий, то эту фразу можно интерпретировать как абсолютную ориентацию на духовность. Возможно, страсть к псевдонимам отражала неосуществимое желание «переселения» в иное тело, лишенное недостатков собственного. Но практически Киркегор компенсировал телесные недостатки мощным движением духа, не случайно ставя философии упрек в том, что она «почти не создает движения».

Цель его жизни — довести себя до высшей степени презрения к жизни, то есть отречься от всего. И речь здесь идет не о физическом аскетизме или схиме, а о духовном отречении от зла мира. Царство мое не от мира сего, возглашал Иисус. Величие,

познание, слава, наслаждение всего лишь ветер и дым: отречение от мира есть благо, и в этом нерв вероучения, писал Киркегор.

«Всё существующее меня пугает. От мельчайшей мушки и до таинства воплощения; всё для меня необъяснимо, в особенности я сам. Неимоверно мое страдание, безгранично».

Мудрость неизбежно содержит элемент страдания. Если страдания нет, есть лицемерие, ханжество, притворство — или глупость. Потому философия человеческого существования сострадательна и скорбна.

Моя скорбь — мой рыцарский замок, что как орлиное гнездо… С него я мчусь вниз, в действительность, и хватаю свою добычу, и эта добыча — образ, который я вплетаю в ковры моего замка. Там я живу, как умерший.

Моя тоска, мой друг…»

Трагедия его жизни — пустота. Откуда она? Он слишком близко к сердцу принимал абсурдность существования, ничтожность бытия и свое бессилие пред ними. Неадекватность реакции? — Нет, оголенность нервов, несчастье незащищенного сознания.

Он был из плеяды тех мудрецов, любовников, стариков, священников, меланхоликов, — всех тех, кто, так или иначе, *не от мира сего*. Им, должно быть, приятно видеться, будучи незнакомыми, и их одиночные горечи привыкли соприкасаться.

Тоска по идеалу соединялась в нем с чувством недостижимости никаких идеалов. У каждого человека в один прискорбный день счастье оказывается позади. У большинства это происходит на излете, у некоторых — с этого начинается жизнь сознания. Таков наш Климакус.

Его творчество — наглядный пример шопенгауэровской или фрейдовской сублимации: либидо вытесняется творчеством по мере убывания физической витальности и отречения от Регины: «…Разочарованное отречение от общения с противоположным полом неизбежно побуждали его к неутомимой деятельности в художественной сфере, к своего рода сублимации, благодаря которой он только и мог сохранять душевное спокойствие».

Но «вытеснение» Сёрена Киркегора было шире борьбы с либидо. Его интерес к истории Авраама и Исаака подогревался отношением с отцом: жертва сыном — прямое воспроизведение отношений Сёрена с собственным отцом, пожертвовавшим счастьем ребенка во имя собственного фанатизма. Впрочем, и здесь присутствуют отношения с Региной, счастьем которой теперь жертвует он сам, исходя из выстраданности своей веры.

Он полагал, что смертным не постичь его тайну, так тщательно она укрыта. Он исхитрялся, как мог, чтобы скрыть ее,

но безрезультатно. Тайна каждого в том, что он — человек.

Я встречал людей, которые так долго играли в прятки, что наконец дошли до безумия и начали навязывать другим свои мысли так же назойливо, как прежде тщательно скрывали их.

Кто не может уверовать в действительности, тот может создать веру в собственном размышлении, сказал о нем Карл Ясперс.

Киркегор — это не личная драма, это драма индивидуальности в эпоху масс. Вот почему она безысходна.

Читатель! Раствори душу! Открой сердце! Отбрось рассудочность! Вживись! Вживись в горячечную трагичность обнаженных нервов, в чужую скорбь, скорбящую о скорби — своей и чужой, в непреодолимую закрытость миру и в высочайшую духовность — в травимого и затравленного всеми эпохами изгоя. Вживись! И да воздастся… Но кто способен?..

Киркегор был человеком, может быть, впервые с такой остротой ощутившим безмерность абсурда, для других отсутствующего, странность существующих порядков, курьезность законов, диковинность нравов — всё, с чем мирно уживается масса других, в среду которых всесильный Бог забросил его жить и страдать.

Киркегор, Шопенгауэр, Гоголь, Достоевский, Ницше символизировали собой кризис утопии и Просвещения с их лозунгом «всеобщее счастье — единственная человеческая страсть». Киркегор — это персонализированная реакция человека на всеобщность, тотальность, просвещенность, разумность, логичность, рациональность… Одним из первых он предчувствовал кошмары тоталитарности — вторичную, замещающую, внушенную и вместе с тем спонтанную агрессивность человека, отождествившегося с массой, системой, идеологией. В сущности, он предвидел ужасы отсутствия иммунитета к внушению, утраты личностности и неповторимости, предсказал массовое насилие и грядущее «сверхчеловечество» в виде коммунизма и фашизма.

В «Или… или» прежде всего бросается в глаза или-или самого Киркегора: то его глубочайшая и остроумнейшая мысль (сколько великолепного ума, скажет Т. Манн), то порывы меланхолии, то необузданный восторг, то демонический мистицизм, то рассудочность, то пассивность, то вызов. Да, он непоследователен: гений говорит одно, характер — другое, но и то и другое чаще всего великолепно!

Его трагедия — невозможность примирить Этика с Эстетиком: ему неведомо, что Истина еще не есть Добро или Красота, что Добро еще не есть Истина и что Красота еще не есть

Истина и Доброта.

Обрисовывая в первой части книги контуры философии наслаждения и во второй — этическую доктрину, он не просто бросал вызов жизни, но предлагал читателю выбор: или… или. Он не верил, что человек может существовать сразу как этик и как эстетик: или… или.

Эта альтернатива предполагает, с одной стороны, необходимость выбора между эстетизмом и этичностью, преодолеваемого обретением веры, и, с другой, — радикальное различение добра и зла, преодолеваемое абсолютной этичностью индивида, ответственного перед самим собой и Богом.

В сущности, такое «или… или» почти не оставляет места ни выбору, ни свободе; это та же свобода категорического императива, где человеку дается право «выбирать» выбранное Кантом.

Нет, все же не та… Свобода, проблема выбора — внутри нас. То, что должно быть выбрано, находится в неразрывной связи с выбирающим, так как главное, что человек выбирает, — это он сам, его собственное «я». Свобода есть выбор моей самости, поясняет Карл Ясперс. Ибо: выбирая, я есть; если «я» нет, то я не выбираю. Затем Макс Вебер придаст этой идее вид формулы: «свобода индивида в несвободном обществе». Когда мы следуем выбору сердца, мы не выбираем, а идем на поводу непосредственного влечения нашей природы. Это эстетический — низший из человеческих выборов. Затем следует этический выбор, или моральная ответственность. Ни тот, ни другой не открывают человеку истину его существования. Высший выбор — религиозный, когда человек выбирает самого себя и тем самым получает возможность выбрать Бога в себе.

Свобода не может быть обоснована философски, потому что это предполагает логическую необходимость, исключающую самое свободу. Гегель непоследователен потому, что облачил свободное действие в форму необходимости. Детерминизм исключает свободу и тем самым ответственность. Этический долг не может строиться на идее необходимости — только на одновременном утверждении необходимости и свободы. Свобода — не сфера логики или философии, но — психологии. Она — состояние сознания, предшествующее свободному действию. И это состояние, делающее свободу возможной, есть страх.

Страх — это некое внутреннее человеческое обстоятельство, означающее для Киркегора то чувство, которое вдруг охватывает человека, когда он обнаруживает, открывает себя *внутри*бытия, в окруженье природных стихий как извне, так и изнутри себя. Следовательно, именно страх понуждает человека

предчувствовать и предугадывать в бытии более возвышенные и более напряженные взаимосвязи; страх — это то душевное беспокойство, что открывает перед человеком громадные горизонты, и потому в страхе заключено что-то и ужасающее, и влекущее одновременно. Страх — это симпатическая антипатия и антипатическая симпатия в одновременности отношения к феномену бытия. Другими словами, страх — это место пересечения двух миров, раскрывающихся внутри отдельного человека: мира внешнего, природосообразного, и мира, определяемого духом. Природа против духа. Необходимость против свободы.

…Страх является формой выражения. Потому-то наши поступки и наш выбор — врата в мир свободы, а страх — сигнал о возможности ее.

Что же касается собственно свободы, то она-то и есть в подлинном смысле действительность. Далее характеризовать ее невозможно, ибо ее характерным признаком то и является, что о ней невозможно рефлектировать. Свобода либо есть, либо ее нет. Либо ты пребываешь в свободе и значит действуешь спонтанно, как свободное существо, либо же пребываешь вне свободы, по ту сторону мира возможностей. Свобода есть нечто совершенно конкретное, она — мир, становящийся реальностью в каждое мгновение благодаря длящемуся акту выбора.

Только посредством страха человек совершает прыжок из необходимости в свободу, из невинности в грех по отношению к самому себе и из вины в веру.

То, что страх делает возможным прыжок из невинности к вере, и было как раз ситуацией Киркегора в пору, когда он совершил свой ложный сексуальный шаг, и это же самое он имеет в виду, когда пишет в дневнике: «…Это был, конечно, страх, это он принудил меня впасть в заблуждение». Таким образом, страх есть предпосылка греха, а не его следствие, как можно было бы подумать. Это соответствует тому, о чем говорит Фрейд в своей статье «О чувстве вины»: человек не потому исполнен сознания вины, что грешит, но грешит, потому что исполнен сознания вины.

Свобода, будучи предпосылкой прыжка, то есть выбора, была, следовательно, и предпосылкой христианской философии.

Верить — значит выстрадать свою веру. Именно для этого предназначена свобода. Хочу обратить внимание на стоический характер киркегоровского страдания. Не произнося слова: «живи опасно!» — он, как и Ницше, провозглашал своеобразную волю к могуществу: «В чем, собственно, нуждаешься, когда имеешь столь слабое тело? В сильном духе!»

Свобода не есть что-то, что *мы имеем,* но есть то, что *мы есть.*

Свобода, считал С. Киркегор, есть сущность человека. Библейская история Иова показывает, что у человека можно забрать всё, но не его свободу, ибо человек подлинный — это и есть свобода. Стать личностью — значит стать свободным, выбрать самого себя. Если человек чем-то велик, то — способностью стать свободным.

Затем Мартин Хайдеггер подведет итог киркегоровской философии свободы: свобода ничего нового не добавляет к бытию человека, ибо человек и есть свобода.

Как и другие книги Киркегора, «Или… или» — это попытка разрешить проблемы собственного существования, найти свой жизненный путь. Что значит быть этиком или эстетиком? Как прожить жизнь? Жизнь обычно проходит через три стадии развития — эстетическую, этическую и религиозную. Эстетическая стадия понимается Киркегором не в связи с наслаждением или красотой, но как чувственное проживание жизни — от наслаждения музыкой до эротики. Этическая стадия связана с общественным долгом, ответственностью, необходимостью (категорическим императивом, на языке И. Канта).

«Мое «или… или» обозначает главным образом не выбор между злом и добром, но акт выбора, благодаря которому выбирается или отвергается добро и зло вместе. Суть дела ведь не в самом выборе между добром и злом, а в доброй воле, в желании выбрать, чем само собой закладывается основание и добру и злу. Тот, кто склоняется в сторону этики, хотя и выбирает добро, но это добро является здесь лишь понятием отвлеченным, так как ему этим выбором полагается лишь одно основание, и ничто не мешает выбравшему теперь добро остановиться потом на зле. Из этого ты опять видишь, насколько важно вообще решиться на выбор; видишь, что вся суть тут не в обсуждении предметов выбора, а в духовном крещении воли человека в купели этики».

Сёрен Киркегор не навязывает читателю свой выбор, ибо выбор — всегда дело личности. Своей задачей он видит лишь прояснение проблемы, важность и необходимость выбора. Какой выбор делает он сам? Оказывается, выбор не в «или — или», но в «ни — ни»: философ отвергает как эстетическую, так и этическую формы жизни, избирая третью — религиозную, глубоко выстраданную. Религиозность кардинально отличается от морали: «противоположностью греха является не добродетель, а вера», доказательство тому — история Авраама.

Почти все свои книги С. Киркегор публиковал анонимно, скрываясь за защитной броней издателя. Только «Речи» (Киркегор

не пользуется словом «проповедь») он подписывает собственным именем. Почему? В «Речах» собраны его христианские тексты, однозначно выражающие его собственные убеждения, поэтому не было надобности скрываться. Только самое выстраданное и глубоко пережитое можно выносить на суд других, как *свое*.

Как религиозный мыслитель Киркегор во многом содействовал возникновению «экзистенциального (заинтересованного, страстного, вдохновенного) мышления» в теологии и философии, а также новому, модернистскому пониманию библейских текстов.

Если в «Или… или» мысль Киркегора вращалась, главным образом, между эстетикой и этикой, то в «Речах» и особенно в «Стадиях на жизненном пути» — этом писательском шедевре исключительной выразительности и эмоциональной силы — автор демонстрирует главные идеи своего мировоззрения: в несчастии заключена огромная внутренняя энергия; только глубоко выстрадав собственные идеи, можно стать «рыцарем веры», мыслителем и творцом. Для эстетика и этика сопротивление приходит извне как чувственность или необходимость. Для «рыцаря веры» — изнутри, и это сопротивление — страдание. Страдание в процессе служения идее и есть претворение этой идеи в сферу религиозного и экзистенциального опыта.

Для меня самое удивительное в творчестве Киркегора состоит в том, что, поднявшись до вершин экзистенциального мышления, он провидел грядущее. В «Критике современной эпохи» сказаны пророческие слова: «Общественность есть чудовищное нечто, абстрактная пустыня и пустота, которая есть всё и никто».

В 1846 году, когда Маркс и Энгельс только начинали творить утопию для масс, Киркегор рассказал, какой она будет в жизни: безликой, бесстрастной, абстрактной, угрожающей, безжалостной, насильственной, жестокой. Индивид растворится в массе, личное (страстное) уступит общественному (бесстрастному), человек будет принадлежать не самому себе, не Богу, не любимым, не своему искусству, или науке, или мастерству, но — абстракции, массе, общественности, системе. Вот ведь как: Гегель считал, что любой мыслитель — «сын своего времени», и сам был таковым: «Столь же глупо думать, что какая-либо философия может выйти за пределы современного ей мира, сколь глупо думать, что отдельный индивид может перепрыгнуть свою эпоху». А вот Киркегор — перепрыгнул! Можно сказать, что он стал в авангарде защиты индивидуальности от «массового человека».

Гегель предсказывал торжество и близость абсолютной идеи, Киркегор предрекал близость зловещей эпохи — эпохи

публичности, разглагольствования, нивелирования, обезличивания, злопамятства, лицемерия, анонимности, безразличия, омассовления, и предупреждал, что все эти явления внутренне связаны друг с другом.

Нивелирование — мертвая тишина, которую никто не может нарушить, а все бессильно погружаются в нее; это победа абстракции над человеком, превосходство категории поколения над категорией личности, способ деградации и самоуничтожения народа.

Злопамятство — подавление выделяющегося, принцип бесхарактерности, остракизм гениальности, оппозиция всему искреннему, подлинному, оригинальному.

Установившееся злопамятство есть нивелирование, и в то же время как страстная эпоха стремится вперед, возвышает и свергает, созидает и подчиняет, рефлектированная, бесстрастная эпоха делает противоположное, она удушает и препятствует, она нивелирует.

История есть прогресс индивидуализации, но вместе с тем и — обезличивания. Обожествленный утопией и социализмом принцип равенства есть не что иное, как состояние приравнивания многих к единице. То, что люди не отваживаются делать в одиночку, они с удовольствием делают коллективно. Довольно последовательно они суммируются по самому незначительному поводу (это называется «объединяться» — но это только возвышенный стиль).

Инструментом нивелирования является общественность, чудовищная абстракция, всеохватывающее нечто, которое есть ничто, самая могущественная эфемерность.

Абстракция прессы в соединении с бесстрастностью и рефлектированностью эпохи производит призрак абстракции: общественность, которая является собственно нивелирующим.

Общественность — это люди в те моменты, когда они есть ничто.

Общественность не есть народ, поколение, эпоха, община, общество, какие-то определенные люди, ибо все это является тем, что оно есть, лишь благодаря конкретности; ни один из тех, кто принадлежит к общественности, не ангажирован всецело; несколько часов в день он, может быть, принадлежит общественности, именно — в часы, когда он есть ничто, ибо в часы, когда он есть нечто определенное, он не принадлежит ей.

Приведу без комментариев киркегоровское противопоставление личности и массы:

«…Когда взаимоотношения строятся индивидами en masse[91] лишь во имя идеи, тогда мы получаем насилие,

разнузданность. Однако когда у индивидов en masse нет никакой идеи и, следовательно, никакого индивидуально избранного сущностного внутреннего понимания, тогда мы имеем *жестокость.*

Небесная гармония есть то единство мировых тел, которое они поддерживают каждое ради себя самого и одновременно ради целого. Если исчезнет одно из этих отношений, воцарится хаос. Утрачивается отношение к себе самому, и начинается суматошно-бестолковая самонастройка масс во имя движения к некой идее. Когда же исчезает и это отношение, приходит *жестокость*. Тогда индивиды давят, толкают, поносят друг друга в бессмыслице пустопорожних действий, ибо уже нет той стыдливой внутренней жизни, которая отделяет одного человека от другого некой дистанцией, остается лишь движение, ни к чему не ведущее. Поодиночке у них нет ничего, но и сообща они тоже ничем не обладают: тогда являются раздраженно-раздосадованные типы, затевающие ссору и свару… Река идей перекрыта, индивиды и сами себе, и друг другу встают поперек дороги. Сопротивление своей собственной и взаимной рефлексии образует болото, в котором все дружно и сидят. Вместо радости — вечное брюзжанье и недовольство, вместо страдания — упрямая, вязкая, твердолобая терпеливость, вместо воодушевления — речистая многоопытная смышленость.

Из всех разновидностей тирании народное правительство — тирания самая мучительная, самая бездуховная, являющая непосредственный упадок всего великого и возвышенного… Народное правительство — это воистину портрет преисподней. Ведь даже испытывая адские мучения, все же находишь отраду и утешение в том, что можешь пребывать в одиночестве; это же мучение в том и состоит, что здесь "многие" тиранят одного».

Вот это — подлинная гениальность, настоящее предвидение, а не химерические марксистские видения, уравнивающие желаемое с действительным и даже после краха химер выдающие оставшиеся лохмотья за торжество идиотских предсказаний. А вот у Киркегора предсказано и это: имманентные атрибуты общественного — злопамятство, нивелирование, разглагольствование, анонимность, лицемерие.

Анонимность в нашу эпоху имеет гораздо более существенное значение, чем, может быть, полагают. Пишут не только анонимно, но пишут анонимно, подписываясь собственным именем, даже говорят анонимно.

Бесстрастная эпоха коварно превращает всё в бессмысленность. Всё и существует, и в то же время не существует. О мнимости общественного существования

свидетельствует и киркегоровская категория разглагольствования. Важная черта бесстрастной эпохи: разглагольствуют все и обо всем, что попадается на глаза. Если бы молчание прервало эту болтовню, оно вскрыло бы ее пустоту. Но сосредоточенно и вдумчиво молчать уже не может никто — потоки слов отовсюду — пустых, лживых, лицемерных… В эпоху анонимата человеческие отношения приобретают в объеме столько, сколько они теряют в интенсивности: много говорят, но мало знают, много обещают, но ничего не делают. Отсутствие страстности и индивидуальности заставляет людей действовать «по принципу», избегая ответственности и забывая о вечности. Разглагольствование стирает различие между внутренним и внешним, правдой и ложью, массовым и индивидуальным, личное становится общественным, сокровенное гласным, интимное общедоступным — предметом всеобщего любопытства и обсуждения. Массовое понуждает личное жить на виду, при открытых дверях, сохранять личное больше нельзя.

Всё это — не интерпретации и не подгонки под наше «семидесятилетие», всё это — буквальные тексты. В «Критике современной эпохи» есть уже всё, что в другое время, другим языком и при других обстоятельствах скажут Ницше, Ле Бон, Сантаяна, Буркхардт, Шпенглер, Бердяев, Шестов, Ясперс, Хайдеггер, Ортега и Камю. «Стадное» Ницше, «безличная общественность» и «man» Хайдеггера, «человек-масса» и «одномерный человек» — это всё то же киркегоровское нивелирование, киркегоровские общественность, бесхарактерность, злопамятство. Нет, Киркегор не антитеза Ницше, а дополнение к нему: оба исходили из отрицания абстрактной культуры ради жизни, оба отдавали предпочтение интимнейшему опыту и личностности, оба предостерегали против омассовления.

Киркегор критиковал массу и эпоху не столько за деяния, сколько за ничтожность, вялость, если хотите, — безгрешность:

«Пусть другие жалуются, что наше время дурно, — я недоволен им за то, что оно ничтожно, совершенно лишено страсти. Мысли современного человека жидки и непрочны, как кружева, а сами люди жалки, как кружевницы. Людские помыслы слишком ничтожны даже для того, чтобы назваться греховными. Червяку еще, пожалуй, можно бы вменить в грех такие помыслы, но человеку, созданному по образу Бога!.. Желания людские степенны и вялы, страсти спят — люди только "исполняют свои обязанности" и то, как торгаши-евреи, позволяющие себе немножко поурезать червонец. Они думают, что как бы Всевидящее Око ни следило за ними, авось все-таки им удастся

урвать малую толику… Гадко! Вот почему душа моя постоянно обращается к Ветхому Завету и Шекспиру. Там, по крайней мере, чувствуется, что говорят люди, — там ненавидят, там любят, убивают своего врага и проклинают его потомство во всех поколениях…там — грешат!»

Обнаруженная Киркегором тенденция к нивелированию, анонимности, обезличиванию человека — то, что он называл безличной общественностью, которая есть чудовищное ничто, имеет далеко идущие и совершенно неожиданные следствия. Одно из них — наука, к которой, кстати, относятся все киркегоровские характеристики человека-массы: бесстрастность, абстрактность, злопамятство, анонимность, разглагольствование и т. д. Почему мистика сдала свои позиции, а наука восторжествовала? Потому что по духу своему наука отвечала омассовляющей тенденции истории, вере в объективность закона, принципам однозначности, единственности, полезности решения, обесчеловечиванию знания.

Истина есть объективность, — постулировал Гегель. Истина есть субъективность, — парировал Киркегор. И хотя сегодня мы знаем, что оба ошибались, в киркегоровской гносеологии заложено всё то, что мы сегодня узнаем из работ Куна, Полани, Фейерабенда. И более того: «важно не *знать,* а *быть».*

«Мой принцип мысли был тот, что в наш век громадного увеличения знания мы забыли, что значит существовать.

Я должен найти истину, которая есть истина для меня; я хочу найти Идею, ради которой я могу жить и умереть».

Главная мысль Киркегора — личность несуммируема. Любое обобщение, любая система умерщвляет ее. Приобрести весь мир — значит потерять себя. Более того: в сфере духа обобщение, обобществление, общезначимость — безнравственны. Быть единичной личностью есть единственное и высшее предназначение человека. «Существование всегда единично, абстрактное не существует».

Гегелевскому учению об абсолютной истине Киркегор противопоставил учение об истине личной: истиной вместо тотальной абстракции был объявлен внутренний мир. Вслед за Паскалем Киркегор помещает *человеческое существование* в центр философии.

Истинное этическое воззрение на жизнь требует от человека не внешнего, а внутреннего долга, долга к самому себе, своей душе, которую он должен не погубить, но обрести.

Экзистенция — это ясное сознание ответственности личности за сделанный выбор. Экзистенциальные мгновения — те редкие душевные состояния, которые наиболее богаты чувствами,

решениями, постижениями. Экзистенция недоступна мышлению, считает Киркегор. Истина человеческого существования не может быть постигнута разумом, она есть «брешь в мышлении», адекватной формой ее постижения является вера. В абсурд можно проникнуть только верой. Экзистенция — непостижимое чудо, к которому мы приобщаемся тайной, предчувствием, верой. Она парадоксальна, невыразима в понятиях рассудка. Мы входим в это чудо, только оставаясь наедине с собой. Только в духовной самоизоляции мы становимся собой и способны постичь истинный смысл своего существования: «Что мне, собственно, нужно, так это уяснить самому себе, что я должен делать! Вопрос для меня не в том, что я должен познать, речь скорее идет о понимании моего назначения».

Взыскуя индивидуальности, он напоминает, что уравнивание идет не от Бога, и всякому порядочному человеку, наверное, знакомы минуты, когда ему хочется заплакать от таких безотрадных результатов.

Киркегор обнаружил разрыв между сущностной природой человека и его действительной ситуацией, между бесконечным и конечным. Экзистенциальное мышление, собственно, и призвано осознать конечность и трагедию всякого человеческого существования, в том числе и человеческой мысли.

Для Киркегора это означает, что человеческая мысль не может быть обособлена от его этического существования, что делает беспристрастную позицию невозможной, так как требует страсти и решений по отношению к истине (П. Тиллих).

Киркегор — прародитель всех экзистенциальных мыслителей. В новое время он был первым, кто совершенно сознательно устремился к тому, чтобы мыслить экзистенциально, то есть вполне осознавал тот факт, что мы понимаем назад (ретроспективно), в то время как живем вперед, и что если мы хотим осветить проблему существования, то мы должны действовать не бесстрастно и объективно, но с полнейшей включенностью всей нашей личности (П. П. Роде).

Почему Киркегора иногда называют «Датским Сократом»? Наверное потому, что Сократ был для него величайшим примером экзистенциального философа: «Сократическое незнание, которого Сократ придерживался со всей страстностью своего существа, было выражением принципа, согласно которому вечная истина соотнесена с существующим индивидом».

Подлинная экзистенция — это внутренняя напряженность, конфликтность, проявляющая сущность человека. Экзистенция не доступна логике и дискурсу — она может раскрываться лишь тем, кто имеет смелость и риск окунуться в абсурд, проникнуть в

сокровенные тайны существования, рискуя при этом, как рисковали Авраам или Иов. Только бесстрашие несчастнейших «исключений из универсального», редчайших избранников человечества, только глубина боли и страданий способны поставить гения перед чистым существованием, не позволяя ему отвлечься или забыться в повседневных заботах. Настоящее знание может начаться только там, где есть страдание, где истина, открывающаяся человеку, глубочайшим образом выстрадана им.

По мере того как человек, омассовляясь, становился всеобщей посредственностью, доверяющей не своему чувству и разуму, а *другим*, он растрачивал и без того слабые задатки своей субъективности, своей страстности, своей подлинности и искренности, подменяя все это общезначимостью. Общество не терпело различий, Просвещение верило в единственный путь — знания, утопии, социализма. Подобно этому тоталитарная наука отказывалась не только от человеческой субъективности, но от всего единичного, индивидуального, плохо воспроизводимого, хаотического, выдающегося, одухотворенного: она отбрасывала весь бесконечно разнообразный внутренний мир. Это касалось не только человеческого мира, но и мира вообще: вместо игры случая с ее бесконечными вариантами, вместо принципиальной непредсказуемости в точках бифуркаций, вместо неопределенности, вместо конвенциальности Пуанкаре, вместо множества физик и математик возник уродливый, тоталитарный по духу, нетерпимый, военизированный и злонамеренный монстр, ориентированный, главным образом, на создание средств уничтожения и допускающий множественность только в их количестве.

«Единственно правильно» в науке — это из арсенала правоверности, религиозной праведности, подавления еретиков. Отсюда же — «единственно правильные» философия, идеология, политика.

Киркегор догадывался, что даже не законы истории, а вера в их существование уничтожает личность, лишая человека возможности быть творцом своей жизни, отдавая его на потребу истории. Ведь историческая необходимость обращает человеческую свободу в прах, делает человека рабом истории, рождает метафизическое равнодушие к каждому человеку. Из всемирно-исторической незначительности человека перед законом общества рождается тоталитаризм.

Так возникала наука как обобществление мира. Из его полноты искусственно выделялось и возвеличивалось вульгарно-общественное, всеобщее, безличное, абстрактное.

Множественному и разнообразному навязывалось усредненное и однозначное.

За столетие до Полани и Фейерабенда Киркегор уже знал, что мышление субъективно, потому что человечно, что абстрагироваться от собственного «я» невозможно, что задача мыслителя — превратить себя в инструмент выражения человеческого, для чего необходимо быть субъективным и страстным: «Что есть абстрактное мышление? Это мышление без мыслителя».

Когда Киркегор писал свою «Критику современной эпохи», он уже сказал самое главное: общественность есть всё и ничто. То и другое означает отсутствие места для индивидуального, личностного. Поэтому его идея «отъединения от Всеобщности в Единичное» — глас вопиющего в пустыне. Она приемлема для элитарного духа и утопична для массового, для которого уход во «внутреннее самобытие» невозможен, ибо нельзя уйти в то, чего нет.

«Земные» люди как раз и есть такие люди, которые отдали себя этому миру под заклад. Используя свои таланты, они копят деньги, они ведут свои земные дела, тонко рассчитывают и т. д., и т. п. Их, возможно, упомянут в истории, но самих по себе их нет, если понимать это в смысле духовном, у них нет собственной личности, нет ego, ради которого они могли бы поставить на карту всё…

В толпе нет правды. Потому-то Христос и был распят, что он, хотя и обращался ко всем, не хотел иметь дело с толпой, потому что он не разрешил толпе ничем помочь себе, потому что в этом отношении он отверг людей абсолютно: он не стал бы основывать партию, не разрешил бы голосование; он хотел быть тем, кем он и был, то есть истиной для отдельной личности. И отсюда каждый, кто будет честно служить истине, есть eo ipso, так или иначе — мученик. Ни один поборник истины не отважится связаться с толпой.

Киркегор предвосхитил не только экзистенциальную философию и проблемы современной эпохи, но и кризис христианства. Дело здесь даже не в его модернистской религиозной философии — он, как никто, понимал, что реальное христианство — почти во всем есть отречение от заповедей Христа. В этом отношении епископы Мюнстер и Мартенсен мало отличались от прихожан. Причина конфликта Киркегора с этими епископами — лицемерие, постоянное нарушение заветов Иисуса. Но Киркегор не требовал невозможного — только трезвости и правдивости, признания епископом Мюнстером церковных реалий.

Лишь двух вещей добивался он: не отрекаться от этих требований и признать, что в качестве христиан они не в состоянии исполнить их. Он надеялся, что с таким признанием первым выступит Мюнстер. Это было бы событием невероятной значимости, учитывая огромный его авторитет.

Однако такого признания не последовало, и вот он уже мертв.

Киркегор воспылал негодованием против служителей церкви, для которых религия была только «службой», красивым общим местом. Какие там «свидетели истины» эти люди, добившиеся всех мыслимых и немыслимых благ, ведущие удобную и комфортабельную жизнь, забывшие или никогда не знавшие боли и страдания веры! Всё, что окружало его, было не христианством, а подделкой, требующей немедленного разоблачения. С. Киркегору показалось недостаточным разразиться гневной инвективой в адрес почившего друга семьи — в серии статей он подверг испепеляющей критике всю тогдашнюю церковь. «Критика была столь резкой, что многие читатели требовали, чтобы вмешалось правительство и запретило дальнейшие публикации».

Главный источник отчаяния Киркегора — несвоевременность, непонятость, единичность протеста. Один против всех! — какая психика способна вынести это? Человек с ажурной душой осознавал не только свою неотмирность, но и внутреннюю неподготовленность к отречению, глубинную принадлежность к отрицаемому. Отсюда — вся глубина его отчаяния. Нападки на всё земное, «слишком человеческое» стали лишь внешней оболочкой этих глубинных, трудно выразимых и до конца не осознаваемых чувств.

Но этот контраст, эта музыка,
Этот голос, чуть морщащий воздух,
Это шепотное могущество,
Эти просеки, эти открытия,
Эти пропасти и угаданные ходы,

Эта улыбка отказа от мира!..

Большинство людей — эврименов, иллиджей и пруфроков — трусливо уходят от кардинальных проблем человеческого существования и только трагическая ситуация «исключений» не оставляет им иного выхода, кроме как искать ответы на подобные

вопросы. Что значить — быть? Быть — означает всегда оставаться собой, осуществлять вечное во временном, рисковать, страдать, в муках обретать свою персональную истину.

Собственная этическая действительность личности — единственная действительность.

Личность этически бесконечно заинтересована единственно и исключительно своею собственной действительностью.

Чем больше этически развивается личность, тем меньше она заботится о всемирно-историческом.

Быть — это «не стыдится страдать и кричать о своей боли» (С. Аверинцев).

Для экзистирующего субъекта не существует никакой объективной истины, но существует истина всегда субъективная, фиксируемая им в процессе овладения своей глубиннейше-страстной и задушевной проникновенностью. Вот это последнее и есть наивысшая истина для экзистирующего существа. Действовать, исходя из столь неопределенных оснований, включая постоянную неуверенность, — вот он, подлинный риск. Но этот риск и является как раз непременным условием существования-экзистенции, достоверность и уверенность здесь принципиально исключены. Однако именно это и действует на личность образующе и преобразовывающе, лишь поэтому бытие всерьез входит в отношения с личностью.

Киркегор впервые попытался осуществить невозможное — выразить глубинное существование субъекта, проникнуть в экзистенцию в ее историчности, возвысить субъективное над объективным. В лице Киркегора мы имеем прежде всего экзистенциального мыслителя, то есть мыслителя заинтересованного, страстного, которому свойственны особые формы выражения, поскольку личное существование не может быть выражено в терминах объективного опыта.

Ницше выступает в роли оракула, Шеллинг пользуется языком традиционных религиозных символов. Киркегор — парадоксом, иронией, псевдонимами. Бергсон — образами и интуицией; Хайдеггер смешивает терминологию психологии и онтологии; Ясперс пользуется так называемыми «шифрами», а религиозный социалист прибегает к помощи понятий, содержание которых колеблется между имманентным и трансцендентным. Все они бьются над проблемой личного или «необъективного» мышления и его выражения — и это тяжкое бремя экзистенциального мыслителя.

Тайна истинного существования человека, столкнувшегося с абсурдом, «безумием и смертью», — это свобода. Свобода быть собой, свобода интимно-личностных переживаний, свобода «я

могу». Это даже не свобода выбора, но выражение самости, свобода Иова. Эта свобода не есть что-то, что мы имеем, но что-то, что мы есть.

Самопознание через субъективность — вот свобода! Во внутреннем мире нет ничего такого, что не было бы свободой, во внешнем — ничего такого, что было бы ею. Позже эту мысль повторит Лев Толстой: если ты чувствуешь себя несвободным, ищи причину в себе.

Проблема индивидуальной свободы — самая горячая точка мировоззрения Сёрена Киркегора, горячая и мучительная, осложненная мистическим чувством. Ведь выбор самого себя — не просто долг человека перед самим собой, но единственное требование Бога к человеку. Ведь каждый предстает перед Ним в одиночестве и с единственной — своей — правдой. Бог — не Логос, не Абсолютный Дух, не Абсолютная Сущность, а высший нравственный судья, живущий в человеке. И спрашивает он лишь об одном: жил ли ты в согласии с собой, следовал ли зову твоей совести?

С. Киркегор иллюстрирует экзистенциальную свободу на примере Иова, которого испытывал Бог, отняв у него дом, богатство, семью и поразив проказой. Как повел себя Иов? Вначале произнес благочестивые слова, обращенные к Богу, затем замкнул уста на семь дней и ночей и, наконец, разразился громкими проклятиями и жалобами на судьбу. С тех пор, пишет Киркегор, каждый, кто много потерял, кто утратил «волю жить и значение жизни», идет к Иову, ставшему «рупором для страдания и криком для покаяния».

Пройдя через страдания, выпавшие на его долю, Иов не принял их, а проклял, тем самым выразив сознание своей свободы. Но вместе с тем, несмотря ни на что, он остался укрощенным.

Не тогда проявляется величие Иова, когда он говорит: Бог дал, Бог взял, да будет благословенно имя Господне — так он говорил вначале и потом уже этого больше не повторял; значение Иова в том, что он довел борьбу до тех пределов, где начинается вера.

Величие Иова в том, что пафос его свободы нельзя удушить лживыми посулами и обещаниями.

Иов благословен, ему вернули всё, что у него было, и даже вдвойне. И это называется повторением… Таким образом, есть повторение. Когда оно наступает? На человеческом языке этого не скажешь. Когда наступило оно для Иова? Когда всякая мыслимая достоверность и вероятность говорили о невозможном.

Иов, по Киркегору, явил самое благородное человеческое

бесстрашие, которое знает, что такое «человек», знает, что человек «так же хрупок, как цветок, и скоро увянет, но что тем не менее в обладании свободы он велик и имеет сознание своей свободы, которую Бог Сам не может отнять у него, хотя именно Он и дал ее».

Всё, чему учил С. Киркегор, к чему призывал, он прежде всего проигрывал на себе, в себе. Он чутко вслушивался в себя, через себя он пытался проникнуть в суть человека и человечества.

«Неспособный постигнуть такие задачи, как будущее всего человечества или какие бы еще ни были требования времени, я всячески сосредоточился на самом себе».

Как до него Блез Паскаль, а после него Фридрих Ницше, Сёрен Киркегор прекрасно понимал, что весь принадлежит будущему!

«Если моему времени не суждено меня понять, ну что же, в таком случае, я принадлежу истории.

Не только мои сочинения, но также и моя жизнь, причудливая интимность всего ее механизма, станет предметом бесчисленных исследований».

«Бунт» Киркегора — не столько даже протест против этатической этики и тотальной философии Гегеля, сколько острое чувство нарастающей тоталитаризации самой жизни, свидетельство приоритета жизни над мышлением. Я существую, следовательно, мыслю — в этом антикартезианском афоризме выражена сущность его «индивидуализма»: первичность человечности и экзистенции в мире головных «универсальных» идей.

Как отвечал Киркегор на грядущую объективацию жизни, на тотальность и рационализацию? —

«Моим тезисом было, что субъективность, внутреннее устремление есть истина.

Я должен найти истину, являющуюся истиной для меня».

Главное зло существования — «торжество истины», «великая правда», претензия на божественную объективность.

Гегель как никто понимал, что истина не есть только субстанция, но равным образом — и субъект, но, в отличие от Киркегора, видел в субъекте лишь стадию восхождения к абсолюту, этап несчастного сознания, подлежащий отрицанию в абсолютном. Для него высшей точкой самосознания было примирение единичного и всеобщего, поглощение первого вторым, то есть именно та тотальность, против которой поднял бунт Киркегор.

Киркегор объявил человеческую истину субъективной. Это означает не релятивность, но действенность, продуктивность:

истина состоит «в самоактивности личного присвоения истины», страстности искания, обретении истины в страдании, как обрел ее Авраам. Авраам, говорит Киркегор, не размышлял, а верил, потому и стал отцом веры. Истина Киркегора — не абсолютна, а страстна, экзистенциальна, личностна: противоположна мышлению, при котором мыслящего не существует.

«Творческая экзистенция Гёте именно потому так высока, что свое существование как писателя он умел привести в соответствие с действительностью своей жизни».

Л. Шестов: «Свою философию Киркегор называл экзистенциальной — это значит: он мыслил, чтобы жить, а не жил, чтобы мыслить».

Не оспаривая нравственный долг, Киркегор придавал ему статус личного, индивидуального искания: человек должен пережить поступок как результат собственного выстраданного опыта. Вера, страдание, раскаяние, боль содеянного определяют высшее выражение нравственного.

…Страсть бесконечного есть истина. Но страсть бесконечного именно и является субъективностью, таким образом, субъективность приходит к истине.

Истина человеческого существования, экзистенция сама есть то, что мышление не в состоянии понять, она есть «брешь во всяком мышлении». Здесь мышление останавливается. Формой постижения истины-парадокса может быть только вера. При этом парадоксальному характеру истины в иррационалистической философии Киркегора соответствует вера посредством абсурда. Парадоксальность истины не только не позволяет на основе доводов разума убедить индивида верить в эту истину, но даже отталкивает индивида своей абсурдностью, и решившийся верить — верить вопреки очевидной невозможности подобной истины — идет на риск. Без риска, говорит Киркегор, веры не существует. Индивид, способный постичь Бога объективно, не имеет веры, но именно потому, что объективно Бога постичь нельзя, нужна вера. Задача такой веры — «заботиться в каждый момент о том, чтобы обнаруживать невозможное, парадокс, и затем крепко хранить его со страстью внутреннего».

Всякая система может быть построена только с позиции вечности и Бога. Но подлинное творчество неотторжимо от времени, места и личности творца.

Трудности умозрения растут по мере того, как приходится экзистенциально осуществлять то, о чем спекулируют. Но в общем в философии (и у Гегеля, и у других) дело обстоит так же, как и у всех людей в жизни: в своем повседневном существовании они пользуются совсем другими категориями, чем те, которые

они выдвигают в своих умозрительных построениях, и утешаются совсем не тем, что они так торжественно возвещают.

В «Заключительном ненаучном постскриптуме» (1846), который многие считают наиболее значительным произведением Киркегора, автор с исключительным художественным мастерством описал разные жизненные позиции, последовательно показав, что христианский образ жизни достигается движением от эстетического через этический к религиозному. «Философские крохи» и «Окончательный ненаучный постскриптум» — два главных источника идеи «экзистенциального мышления». Они лежат в основе современной «философии существования». Фактически Киркегору принадлежит концепция «своего пути», без которой невозможно ни познание, ни духовная жизнь как таковая.

Киркегор пытался по возможности рельефно определить категории истины, веры, откровения, разума, ответственности, создать оригинальную и глубокую философию религии. П. Тиллих считал Киркегора психологическим писателем, описавшим такие основополагающие элементы человеческого существования, как «страх», «отчаяние», «индивидуальность», «меланхолия» и т. д. по его словам, конечность и греховность человека никогда прежде не подвергались столь глубокому психологическому анализу.

То, что «*наши*» именовали антигуманизмом Киркегора, было признанием абсолютной ценности человеческой жизни, его гневным протестом против умерщвления личности в системе и внутреннего мира во внешнем.

«Случай Киркегор» является для меня грандиозным символом восстания духа против беспробудной гражданской спячки, подземной слепоты, абсолютного небрежения, полной утраты эстетической и духовной чувствительности. Общество не просто не слышало человека, говоря по-испански, вопящего устами своей раны, но третировало визионера и пророка, не просто далеко упредившего свое время, но заложившего основы современной философии жизни, истины, веры.

Перед нами уникальный пример безвестности величайшего мыслителя, не замеченного или проигнорированного современниками, творца новой философской и религиозной парадигмы, оказавшей огромное влияние на духовную и интеллектуальную жизнь нашего времени. Мало кто из известных мыслителей Нового времени может сравниться с С. Киркегором по глубине и силе духовного воздействия, актуальности, количеству комментариев, трактовок, дешифрованных символов и метафор — я уж не говорю о его литературном блеске, прекрасном стиле, афористичности и отточенности мысли.

Идеи Киркегора были несвоевременными и стали востребованными лишь в XX веке, когда их антигегелевская, антирационалистическая и антигуманистическая направленность вошла в резонанс с «веяниями времени», с утратой «объективного» мира как осмысленной реальности. Можно без преувеличения сказать, что пророческий дар позволил Датскому Сократу не только предугадать пути новой мысли, но во многом сформировать духовную ситуацию XX столетия.

Труды и идеи Кьеркегора оказали значительное влияние на современную европейскую и мировую философию и литературу. Ему многим обязаны Г. Ибсен, К. Гамсун, А. Ю. Стриндберг, М. Унамуно, И. Бергман, К. Барт, М. Хайдеггер, К. Ясперс, Г. Марсель, А. Камю, Ж. П. Сартр, П. Тиллих, Э. Ади, Р. Дарио, Ф. Феллини, С. Поллак, Ф. Трюффо, Ф. Коппола, М. Антониони, Х. А. Сильва, Б. Поульсен, Р. Гвардини, Г. Брандес, П. П. Роде, Л. Шестов, Н. А. Бердяев, В. В. Розанов, А. П. Чехов, Л. Н. Толстой, Д. С. Мережковский, П. А. Флоренский, Л. П. Карсавин… — да разве возможно перечислить всех?..

Книги Киркегора «Или… или» (1843) и «Стадии жизненного пути» (1845) нередко сравнивают с «Фаустом» или «Годами странствий Вильгельма Мейстера» И. В. Гёте, что, как минимум, означает их высочайшую художественную ценность, виртуозную стилистику, равно как и глубину психологического проникновения. Без преувеличения можно сказать, что именно Киркегор и Шеллинг стали первыми мыслителями Нового времени, обратившими мудрость в художественность и афористичность.

По словам Р. Касснера, Киркегор как писатель исполнен невероятной прозрачности, и нет ни одной строки в многочисленных его сочинениях, которая была бы зряшна или пуста.

В заключение — некоторые афоризмы Сёрена Киркегора.

Я счастлив, только когда творю. Тогда я забываю все житейские страдания и неприятности, всецело ухожу в свои мысли. Стоит же мне сделать перерыв хоть на несколько дней, и я болен, угнетен душою, голова моя тяжелеет. Чем объяснить такое неудержимое влечение к работе мысли?..

«Вечное» таинственно-нераздельно с человеком во все возрасты жизни, но внимание смертного отвлечено временным, и он не видит того, что около него.

Если задуматься о вечности, то, конечно, незачем особенно спешить здесь, на земле, но я все-таки буду работать изо всех сил, буду состязаться в прилежании с самым прилежным, буду дрожать над каждой минутой, как нищий над грошем. Всякая

мелочь станет для меня важной и будет обработана самым тщательным образом…

Будучи людьми, мы часто оказываемся в ситуациях, в которых мы должны выбирать из несовместимых альтернатив.

Святое Писание — проводник, Христос — путь.

Испытывая нашу веру, Бог может поместить нас в парадоксальную, с религиозной точки зрения, ситуацию мучительного выбора.

Говорят: «Глас народа — глас Божий». И тогда, когда евреи кричали: распни Его?

Объективные проблемы существуют, однако личность не может ответить на них объективно, ибо ей приходится принимать решение о своем субъективном к ним отношении.

Наша эстетическая жизнь свободна от обязательств, но этические ситуации требуют от нас решающих решений.

Индивидуальное важнее универсального.

Человеческая жизнь пронизана неопределенностью, преодолеваемой только человеческой решительностью.

Всякое человеческое существование по сути своей парадоксально.

Жизнь внутреннего «я» не поддается полному внешнему выражению.

Главное несовершенство человеческой природы состоит в том, что цели наших желаний — всегда в противоположном.

Старость, как известно, осуществляет мечты юности; пример — Свифт: в молодости он построил дом для умалишенных, а на старости лет и сам поселился в нем.

Удивительно! С каким страхом цепляется человек за жизнь, одинаково боясь и утратить ее, и удержать за собою.

Я одинок, я всегда был одинок; я покинут не людьми, — это меня не огорчило бы, — а гениями веселья.

Моя печаль — моя крепость…

Жизнь превратилась для меня в горький напиток, а мне еще приходится принимать его медленно, по счету, как капли…

Двери счастья отворяются, к сожалению, не внутрь тогда их можно было бы растворить бурным напором, а изнутри, и потому ничего не поделаешь!

Моя душа, моя мысль бесплодны, и все же их терзают беспрерывные бессмысленные, полные желания родовые муки. Неужели же мне никогда не сообщится дар духа, который бы развязал мой язык, неужели я навеки осужден лепетать?

Никогда не следует падать духом. «Когда беды и несчастья обрушиваются на человека самым жестоким образом. в облаках появляется спасительная рука», — так сказал недавно за вечерней

господин пастор.

Лучшим доказательством ничтожества жизни являются примеры, приводимые в доказательство ее величия.

Как жизнь пуста, ничтожна! Хоронят человека: провожают гроб до могилы, бросают в нее горсть земли: туда едут в карете и возвращаются в карете; утешают себя тем, что еще долгая жизнь впереди.

Всё идет к тому, что скоро будут писать лишь для толпы, для невежественной толпы, и лишь те, кто умеет писать для толпы.

Я не хочу бить толпу (одиночка не может бить массу), нет, я хочу заставить ее бить меня. Вот в каком смысле только я пущу в ход насилие. Раз толпа примется бить меня, внимание ее поневоле должно будет пробудиться. Еще лучше, если она убьет меня, — тогда внимание ее сосредоточится всецело, а стало быть, и победа моя будет полной.

Люди, собственно, еще не так испорчены, чтобы прямо, с намерением делать зло. Обыкновенно они бывают ослеплены и сами не ведают, что творят. Все же дело в том, чтобы, так или иначе, вызвать их на решительные действия.

Реформатор, ведущий борьбу с сильным мира сего (папой, императором — словом, с отдельным человеком), должен добиваться падения этого сильного, но идущий против бессмысленной толпы должен добиваться собственного падения!

Вся эта вздорная болтовня о «национальности» — шаг назад к язычеству. Христианское учение стремится именно искоренить языческое поклонение национальностям.

Окончить совсем Дон Кихота нельзя: его надо изображать постоянно на лету, в погоне за бесконечным рядом. Дон Кихот бесконечно совершенствуется в безумии.

Сначала человек грешит по слабости своей, берущей над ним верх. Затем человек впадает в грех и вновь грешит уже с отчаяния.

Что такое поэт? — Несчастный, переживающий тяжкие душевные муки; вопли и стоны превращаются на его устах в дивную музыку. Его участь можно сравнить с участью людей, которых сжигали заживо на медленном огне в медном быке Фалариса: жертвы не могли потрясти слуха тирана своими воплями, звучавшими для него сладкой музыкой.

И люди толпятся вокруг поэта, повторяя: «Пой, пой еще!», иначе говоря, — пусть душа твоя терзается муками, лишь бы вопль, исходящий из твоих уст, по-прежнему волновал и услаждал нас своей дивной гармонией.

Требование толпы поддерживают и критики: это верно, так и должно быть по законам эстетики! Критик, впрочем, — тот же

поэт, только в сердце его нет таких страданий, а на устах — музыки. Оттого, по-моему, лучше быть пастухом, понятым своим стадом, чем поэтом, ложно понятым людьми!

Чтобы выразить отношение к моей писательской деятельности, я мог бы воспользоваться выражением Иоанна Крестителя: «Я есть голос…» И если я есть голос, то скорее обладаю им как слушатель, чем как обычный оратор, я являюсь слушателем себя самого.

Учение Христа упразднило заповедь: «око за око, зуб за зуб» и ввело новую меру за меру: «как ты относишься к людям, так и Бог к тебе». Судить другого — судить себя самого. Примиряясь со своим врагом, ты приносишь свой дар на алтарь Господа. Итак, где совершается примирение, там и алтарь Господа. Самое же примирение — единственный дар, который можно принести Богу.

Эмили Дикинсон (1830–1886)

Наполовину старая дева, наполовину любопытный тролль, а в сущности — смелый и «сосредоточенный» поэт, по сравнению с которым мужчины, поэты ее времени, кажутся робкими и скучными.

Д. Б. Пристли

Судьба — жилище без дверей.

Э. Дикинсон

Коль чью-то жизнь я сохранила
— Не зря я в мир пришла.

Э. Дикинсон

Для нас, для читателей этой книги «случай Дикинсон» интересен тем, что, хотя семья и близкие знали о том, что Эмили Дикинсон пишет стихи, масштаб ее творчества стал известен только после смерти поэтессы, когда младшая сестра Лавиния обнаружила ее сшитые вручную тетрадки с огромным количеством стихов, которые были созданы в добровольном самозаточении. Тогда выяснилось, что в тетрадях содержится 1775 стихотворений, из которых только семь были опубликованы при жизни поэтессы. Все эти семь стихотворений вышли против ее желания, анонимно и без гонорара и, кроме того, подверглись серьезной редакторской переработке для приведения в соответствие с поэтическими нормами того времени.

Первая книга стихов Эмили Дикинсон «Poems by Emily Dickinson» вышла посмертно: в 1890 году — Лавиния убедила издателя опубликовать часть наследия сестры. Сама поэтесса так и не узнала о высокой оценке своего творчества, хотя интуитивно понимала свою значимость как поэта:

Если меня не застанет
Мой красногрудый гость —
Насыпьте на подоконник

Поминальных крошек горсть.

Если я не скажу спасибо —
Из глубокой темноты —
Знайте — что силюсь вымолвить
Губами гранитной плиты.

Тогда сборник также подвергся сильной редакторской правке, а полное и почти неотредактированное издание было выпущено только в 1955 году Томасом Джонсоном. Хотя первые публикации стихов Эмили Дикинсон вызвали неблагоприятные отзывы критики, в настоящее время она признана одной из важнейших фигур американской и мировой поэзии. Ныне она — самый читаемый в США поэт всех времен.

Эмили Элизабет Дикинсон родилась в США в пуританской семье, жившей в Массачусетсе с XVII века. Ее отец, Эдвард Дикинсон, юрист и политик, входил в палату представителей и сенат штата, одно время был даже конгрессменом США. Мать Эмили, урожденная Норкросс, родила троих детей: брат Уильям Остин (Ости) был на год старше, а сестра Лавиния — на три года младше Эмили. В доме в Амхерсте, где родилась Эмили Дикинсон, сейчас находится ее мемориальный музей.

Эмили рано отдали в начальную школу, а с 1840 года она одновременно с сестрой обучалась в Академии Амхерста, которая только за два года до этого стала принимать девочек. Здесь она училась до 17-летнего возраста, пропустив несколько семестров по болезни. Надо признать, что пуритански настроенный отец, как мог, ограждал детей от «тлетворного» влияния светской литературы, поэтому пытливой Эмили пришлось доставать книги тайком с помощью брата и знакомых.

Закончив Академию летом 1847 года, она некоторое время училась в женской семинарии Маунт-Холиоук близ Амхерста, но, по неизвестным причинам, добровольно покинула ее, вернувшись домой. Всю жизнь Эмили прожила там, лишь изредка и ненадолго покидая родительский дом.

Весной 1844 года двоюродная сестра Эмили, София Холланд, с которой она всегда поддерживала близкие отношения, внезапно умерла от тифа. Эта смерть так сильно подействовала на психику девушки, что родители отправили ее в Бостон для восстановления душевных сил. Некоторое время Эмили проявляла интерес к религии, регулярно посещала церковь, но в 22-летнем возрасте этот интерес сошел на нет. До 25 лет она вела жизнь, типичную

для молодой девушки ее времени.

Живя вдали от культурных центров, Эмили не имела ни литературных связей, ни писательских знакомств. Все ее жизненные отношения ограничивались немногими друзьями и многочисленными родственниками. Получив хорошее по тем временам образование, Эмили была неплохо знакома с современной литературой, а друг семьи Бенджамин Франклин Ньютон приобщил ее к поэзии У. Вордсворта и Р. У. Эмерсона.

Весной 1855 года Эмили вместе с матерью и сестрой совершила самое дальнее свое путешествие, проведя три недели в Вашингтоне, где отец представлял штат Массачусетс в Конгрессе, а затем семья провела две недели в Филадельфии. Здесь Эмили познакомилась с коллегой отца священником Чарльзом Вордсвортом, который позже станет ее ближайшим другом по переписке. Хотя после этого они виделись только дважды, Вордсворт вплоть до своей смерти в 1882 году оказывал на нее серьезное духовное влияние. Кстати, с большей частью друзей она также общалась почти исключительно эпистолярно.

Принято считать, что любовная лирика Эмили Дикинсон связана с этим ее знакомством. Она называла Чарльза «самым дорогим земным другом». Принято считать, что отъезд Ч. Вордсворта в Калифорнию привел Дикинсон к внутреннему кризису и последующему «белому затворничеству». Возможно, ее дальнейшее поведение объясняется такого рода «предательством» человека, которого она любила больше всего, предательством, заставившем ее отгородиться от людей, разговаривать с ними через полуоткрытую дверь.

То — что Любовь — это всё —
Вот всё — что мы знаем о ней —
И довольно!

Изредка она включала свои стихи в письма к друзьям, но они оставляли их совершенно равнодушными, обижая ее невниманием или непониманием.

Душа найдет родную душу,
Потом — замкнется изнутри —
Круг Собеседников незримых
Недосягаем с той поры.

Единственным литератором, с кем Э. Дикинсон изредка переписывалась, был малоизвестный у нас писатель и критик полковник Т. У. Хиггинсон. 15 апреля 1862 года Томас Хиггинсон получил странное письмо с несколькими не менее странными стихами. Начинающая поэтесса просила у него ответа на вопрос, «дышат» ли ее стихи и спрашивала совета: «…Я хотела бы учиться — Можете ли вы сказать мне — как растут в вышину — или это нечто не передаваемое словами — как Мелодия или Волшебство?…Когда я допустила ошибку — и Вы не побоитесь указать ее — я буду лишь искренне уважать — Вас».

Ответ не заставил себя ждать: критик сразу ощутил неподдельную искренность стихов Эмили, но его смутила их «дерзость» — «хаотичность и небрежность». Ответ был таков: стихи «живые», но публиковать их пока не стоит. Консервативного полковника Хиггинсона тогда смутило явное «нарушение канонов» классицизма, воспринятое им как поэтическая небрежность. Кстати, здесь следует заметить, что письмо полковнику Хиггинсону Эмили написала в самом начале своего поэтического пути (ей шел тогда 32-й год), об этом свидетельствует такая фраза: «Я не сочиняла стихов, за исключением одного или двух, до прошлой зимы, сэр».

Как раз перед тем, как послать первые образцы своих работ полковнику Хиггинсону, она выиграла решающую битву со своим навыком к легкости. Она нашла мужество писать стихи, «оскорблявшие разум» ее современников. Полковника Хиггинсона шокировало не то, что она иногда прибегала к «плохим» рифмам (столь частым в поэзии миссис Браунинг), и не то, что она подменяла рифму ассонансами, и даже не то, что она подчас отказывалась от рифмы вообще (подобные приемы он принимал у Уолта Уитмена, чьи работы он рекомендовал ей для чтения), — но то, что все эти неправильности соединялись и были глубоко внедрены в наиболее традиционную из всех стихотворных форм.

Критику Т. У. Хиггинсона Эмили выслушала, но его советами не воспользовалась, продолжая писать так, как считала нужным, как чувствовала, как лились сами стихи. Эмили признавалась, что приверженность правильным рифмам «затыкает меня в прозе».

Ночной восторг не так уж плох,
Босая — так пиши.
Опять застал меня врасплох
Восход моей души.

Как повторить его суметь:
Не подогнать — скорей!
…Он приходил почти как смерть
За матушкой моей…

Единственный совет Хаггинсона тогда был воспринят: писать в стол!.. Она ответила критику: «Я улыбаюсь, когда вы советуете мне повременить с публикацией, — эта мысль мне так чужда — как небосвод Плавнику рыбы — Если слава — мое достояние, я не смогу избежать ее — если же нет, самый долгий день обгонит меня — пока я буду ее преследовать — и моя Собака откажет мне в своем доверии — вот почему — мой Босоногий Ранг лучше».

Это была не вся правда, ибо трудно себе представить человека, пишущего о вечности и не думающего о своей собственной. Эпатажем и «непубличностью» она хотела показать лишь безразличие к одобрению «малых сих», подчеркнуть свое полное отстранение от человеческих суждений и пересудов. Я полагаю, мысль о возможности литературной славы все же не оставляла ее, не случайно она называла Вечность «главной частью Времени». Стихотворение за стихотворением она насмехалась над известностью: «Публикация — продажа Мыслей с молотка». Она сравнивала ее с аукционом и с кваканьем лягушек; но одновременно она приветствовала славу как посвящение в сан, как «жизненный свет» поэта и писала: «Стихи мои — посланье Миру, но он не отвечает мне». И еще:

Бессмертие — лишь слово —
Мы им не дорожим,
Но, из виду вдруг упустив,
Стремимся к встрече с ним.

Ее взгляд на людей становился все более и более абстрактным. Она не отвергла нас окончательно, но ей все больше нравилась мысль, что наша ценность значительно повышается, когда мы умираем. Ей хватило смелости взглянуть в лицо тому факту, что, возможно, нет никакой другой жизни: в стихотворении «Their Height in Heaven Comforts Not» она признает, что всё это лишь «дом предположений… на границе полей возможного».

Она обращалась к потомкам, чтобы засвидетельствовать,

насколько ей безразлично их одобрение, но она не уничтожила своего труда. Она не уничтожила даже наброски, черновики, написанные на краю стола.

Вся ее жизнь — по преимуществу жизнь «внутренняя», жизнь духа. Еще в молодые годы она замкнулась в стенах отцовского дома, ограничив общение с людьми кругом своих домашних и перепиской.

Эмили Дикинсон могла быть свободной, только спрятавшись от мира, укрывшись в спасительном коконе своего воображения, которое — «лучший дом». Со временем Дикинсон стала почти затворницей, а после середины 1870-х годов почти не покидала дом. Можно говорить о патологии, аутизме или болезненном случае самоизоляции, необходимой художнику для удовлетворения всепожирающей творческой страсти. Сама она комментировала свой образ жизни очень просто: «Жизнь сама по себе так удивительна, что оставляет мало места для других занятий». В другой раз она назвала самозаточение свободой. Уединение никак не сказалось ни на живости ее ума, ни на обостренном восприятии внешнего мира. «Я никогда не общался с кем-либо, кто бы так сильно поглощал мою нервную энергию. Не прикасаясь, она буквально выкачивала ее из меня», — признавался Т. У. Хиггинсон своей жене, имея в виду Эмили.

Возможно, уединение помогало ей сосредоточиться на своем внутреннем мире, обострив до предела духовное мироощущение. В стихах она часто повторяла одну мысль — только «голодный» способен максимально ощутить вкус, только лишившись можно по-настоящему понять цену потерянного.

Я все потеряла дважды.
С землей — короткий расчет.
Дважды я подаянья просила
У господних ворот.

Дважды ангелы с неба
Возместили потерю мою.
Взломщик! Банкир! Отец мой!
Снова я нищей стою.

Чопорные соседи считали девушку слишком эксцентричной, в частности, за то, что она редко выходила приветствовать гостей, мало общалась с людьми, даже с редкими посетителями разговаривала через едва приоткрытую дверь, а позже старалась

вовсе не покидать своей комнаты, за что получила прозвище «белой затворницы». Это случилось после расставания с человеком, которого она любила.

Единственный дошедший до нас портрет Эмили Дикинсон во взрослом возрасте — это дагеротип 1846–1847 годов.

В одном из стихотворений Эмили есть такая строка: «Смерть — это спор меж Духом и Прахом». В ее случае Дух победил Прах.

Два раза я прощалась с жизнью.
Теперь лишь ждать осталось мне,
Пока отдернется Завеса —
И Вечность разъяснит вполне
Всё то, что дважды не смогла я
Постигнуть много лет назад.
В Прощаниях есть сладость Рая,
Но все же их придумал Ад.

…

Я не спешила к Смерти —
И вот Она за мной
Пришла — с Бессмертьем нас вдвоем
В возок впустила свой.

.

Умерла Эмили Дикинсон в Амхерсте 15 мая 1886 года. В предсмертной записке она написала: «Маленькие кузины. Отозвана назад». Вряд ли тогда жители Амхерста понимали, что они хоронят величайшую поэтессу страны — возможно, самую великую за всю историю Соединенных Штатов. Здесь можно добавить только то, что поэтам в Америке долгое время не везло: кумира европейских романтиков и символистов Эдгара По, оказавшего огромное влияние на французских про́клятых, на родине признали лишь в XX веке, Уолт Уитмен долгое время считался возмутительным маргиналом, величайший поэт XX века Томас Стернз Элиот эмигрировал из США в Великобританию, объявив Америку «царством вульгарности», а Сильвия Плат уже в наши дни повторила судьбу своей предшественницы, оставшись почти безвестной при жизни.

Академическое собрание стихотворений Дикинсон в 3-х томах было выпущено Торнтоном Уайлдером Джонсоном в 1955 году, через 70 лет после смерти поэтессы; он же издал в 1958 году

трехтомник ее писем.

Критики считают, что творческое наследие Дикинсон весьма неоднородно: лишь десятая его часть представляет собой настоящие произведения искусства, и только три-четыре десятка стихотворений можно причислить к шедеврам, поражающим необычно богатой образностью, красотой формы и богатством мысли. Это стихи, отражающие богатый духовный мир человека, в котором нашли воплощение два полюса человеческих эмоций — экстаз и отчаяние, надежду на бессмертие в ожидания неотвратимого конца. Некоторые стихи содержат мотивы смерти и бессмертия, эти же сюжеты пронизывают ее письма к друзьям.

Во многих стихах ей так и не удалось преодолеть банальности или восторженности — безвкусицы, по словам Торнтона Уайлдера. Я не исключаю, что это было не нарочито плохое письмо, а полное отсутствие «обратных связей» с читателем. Как поэт, полностью оторванный от поэтической среды, Эмили Дикинсон не могла не испытывать тех трудностей, на которые обращал внимание Торнтон Уайлдер — я имею в виду невероятную легкость стихотворчества в сочетании с увлечением дурными образцами. Но будучи «поэтом от Бога», она довольно легко преодолела эти трудности, устремившись к самым высоким образцам (Шекспир, Мильтон, Вордсворт, Эмерсон) и не подавляя при этом собственную индивидуальность. Неоднородность ее дарования (особенно на ранних этапах творчества), я объясняю наличием или отсутствием поэтических экстазов, но никак не «влиянием церковных гимнов» и, тем более, дурного вкуса. Поразительные новации, уложенные поэтессой в стандартные формы шестистопной строфики, — результат ее просветлений и поэтической смелости, еще — внутренней борьбы с внешней эффектностью и легким пафосом.

Новые высоты в поэзии нуждаются в новых формах. Не отказываясь от привычной ритмики, поэтесса отвернулась от правильных и консервативных рифм, считая их «рабством» и «прозой». А если пользовалась ими, то исключительно для того, чтобы завершить ряд, отказавшись от рифмы вообще. У нее весьма специфическая и непривычная образная и ритмическая системы. Мастер намеков (understatement), она исключительно изящно и тонко приоткрывает постороннему глазу внутренний мир глубоко чувствующего и страдающего человека.

Изобилие тире для Дикинсон — это инструмент ритмического деления, средство смысловой структуризации и просто универсальный заменитель всех остальных знаков препинания. Критики видят в этом свидетельство психического состояния спешки и нетерпения, способ своеобразного ускорения

мысли и письма.

Некоторые видят в особенностях синонимических рядов, просодических характеристиках, синкопах, ассонансах и диссонансах Дикинсон огрехи мастерства, непрофессионализм, но с современных позиций всё это признаки страстной оригинальности и неповторимости поэта, говорящего с вечностью на понятном ей языке. Само ее творчество для меня является отражением той вечности, о которой некогда вдохновенно писал Исаак Ньютон, глядя на камешки на берегу океана.

Модернистские стихи Эмили Дикинсон не имеют аналогов в современной ей поэзии — и дело здесь не в необычной пунктуации, «тиремании» и злоупотреблении заглавными буквами, а в тематике, стилистике, ликах души…

Чтобы вжиться в поэзию Дикинсон, ее надо читать и перечитывать.

Общим местом стало проведение аналогии между Эмили Дикинсон и Мариной Цветаевой, прежде всего касательно ломки канонических стихотворных размеров и способов рифмовки. Но когда наши критики говорят о «цветаевском стиле» Дикинсон, следует помнить хронологию. Дикинсон упредила Марию Цветаеву и Сильвию Плат эмоциональной порывистостью, ассонансами и диссонансами, многими поэтическими «вольностями». Причем у Эмили Дикинсон всё это вполне уживается со стихотворной формой, основанной на размере английских церковных гимнов.

Творчество Эмили Дикинсон оказало влияние на многих поэтов — навскидку назову имена Уильяма Карлоса Уильямса, Карла Сэндберга, Сильвии Плат.

Все переводчики единодушны в мысли о трудности перевода стихов Э. Дикинсон. Эта трудность заложена как в формах, так и в содержании ее поэзии, в уникальности ее поэтики и в самой личности поэтессы. Перевод всегда несет на себе отпечаток личности, а, как вы уже заметили, личности всех моих героев неповторимы. Тем более нельзя позавидовать тем смельчакам, которые берутся ее переводить. Тем не менее лирика Эмили Дикинсон действительно обречена на то, чтобы ее переводили — и обречена на то, что переводы эти заведомо не будут адекватными. Я считаю, что Вера Николаевна Маркова совершила два грандиозных открытия — это переводы японских трехстиший хокку и конгениальные переводы Э. Дикинсон.

Стихи Э. Дикинсон привлекали многих композиторов, среди которых Сэмюэл Барбер, Элиотт Картер, Аарон Копланд, Андре Превин, Майкл Тилсон Томас, Нед Рором, Освальдо Голихов.

В заключение хочу предоставить читателю неповторимое

удовольствие — прочитать несколько стихотворений Эмили Дикинсон, дающих представление о ее внутреннем мире и творчестве.

Она доросла до того, чтобы, бросив
Игрушки, что стали ей не нужны,
Принять почетную должность
Женщины и жены.

И если о чем-то она скучает —
О прежних днях, о тоске,
О первых надеждах или о злате,
Истончившемся на руке,

Она об этом молчит — как море,
Что прячет чудовищ и жемчуга,
И только сама она знает —
Как она глубока.

…

Наши новые руки
Отработали каждый прием
Ювелирной тактики
В детских играх с Песком.

…

Дважды жизнь моя кончилась — раньше конца —
Остается теперь открыть —
Вместит ли Вечность сама
Третье такое событье —

Огромное — не представить себе —
В бездне теряется взгляд.
Разлука — всё — чем богато небо —
И всё — что придумал ад.

…

Он был Поэт —
Гигантский смысл
Умел он отжимать

Из будничных понятий —
Редчайший аромат
Из самых ординарных трав,
Замусоривших двор —
Но до чего же слепы
Мы были до сих пор!

…

Я ступала с доски на доску —
Осторожно — как слепой —
Я слышала Звезды — у самого лба —
Море — у самых ног.

Казалось — я — на краю —
Последний мой дюйм — вот он…
С тех пор у меня — неуверенный шаг
Говорят — житейский опыт.

…

Душа парит в высотах —
От тела далека.

…

Говорят «Время лечит» —
Нет, ему неподвластно страдание
Настоящая боль каменеет
Так же, как Кости, с годами.

Время — только проверка несчастия
Если справилось с Горем —
Значит, мы волновались напрасно —
Значит, не было боли.

…

Наш Мир — не завершенье —
Там — дальше — новый Круг —
Невидимый — как Музыка —
Вещественный — как Звук.

…

Отличие Отчаянья
От Страха — как разлом —
За миг до катастрофы —
И через миг — потом.

…

Гигант в кругу пигмеев
Пригнется — он смущен —
Свое величие от них
Стыдливо спрячет он.

…

Поучал: «Будь широк!»
Стало ясно — он узок.
Мерка — только стесненье уму.
Правде — вывеска ни к чему.

…

Вглядись в Безумца — иногда
Он чуть ли не пророк,
А Слишком Умных глас толпы
Безумцами нарек.

…

Герой в бою стяжает славу —
Но знаю я — отважней тот,
Кто с целым полчищем Страданий
Борьбу в душе своей ведет.

…

Обида — признак Мелюзги.
Коль ты во мгле не зришь ни зги —
На Горизонт смотри!

…

Душой моей осуждена —
Я дрогнула — то Горний Глас —

Людьми осуждена — смеюсь —
Душа ведь — друг мне в этот час.

…

Страшней утратить веру,
Чем деньги потерять —
Разбогатеть возможно вновь —
Но чем же возместить

Наследство Вдохновенья —
Отписанное нам?
Кто издержал хоть грош один,
Останется нагим.

…

Взгляни на время благодарно,
Оно старалось, как могло;
Как нежно озаряет солнце
Все человеческое зло!

…

Блеск и трагизм — вот сущность славы.
Она на миг дарует Власть,
На имя — что не знало Солнца —
Своим лучам дает упасть,
Его согреет на мгновенье —
И гаснет,
Вновь предав забвенью.

…

Сперва мы просим радости,
Потом — покой лишь дать,
А позже — облегчения,
Чтоб только не страдать.

А после — только бы уснуть,
Когда поймем, что врач
Уже не в силах нам помочь,
А волен лишь палач.

…

В короткой жизни сей,
Что длится час, не боле,
Как много — и как мало —
Того, что в нашей воле.

…

Чтоб свято чтить обычные дни —
Надо лишь помнить:
От вас — от меня —
Могут взять они — малость —
Дар бытия.

…

Вера — прекрасное изобретение
Новые ноги топчут мой сад —
Для «зрящих незримое», господа.
Новые пальцы холят росток.
Но осторожность велит — тем не менее —
На ветке вяза бродячий Певец
И в микроскоп заглянуть иногда.
Одиночество гонит прочь.

…

Новые дети шумят на лугу.
Новые кости легли на ночлег —
И снова — задумчивая весна —
И вновь — пунктуальный снег.

Поль Верлен (1844–1896)

И до утра
Злые ветра
В жалобном вое
Кружат меня,
Словно гоня
С палой листвою.

П. Верлен

Боже, ты меня ранил любовью.
Рана открыта еще,
Боже, ты меня ранил любовью…

П. Верлен

Он был несчастен, но никогда не лгал.

А. Франс

Поль Верлен, один из самых проникновенных и трепетных поэтов, испытывавший неразрешимую тревогу по несуществующей красоте, открывает трагическую череду про́клятых поэтов с ужасной судьбой и всеми мыслимыми и немыслимыми бедствиями существования, о которых он сам писал:

Минутами — я жалкий челн. Беззвездный, Весь в облаках встречая небосклон, Один, без мачт сквозь бурю мчится он С молитвою и ожидая бездны.

Черный сон мои дни
Затопил по края:
Спи, желанье, усни.
Спи, надежда моя!

Не очнуться душе!

Всё окутала мгла,
Я не помню уже
Ни добра и ни зла.

Колыбелью плыву
Я под сводами сна.
И одно наяву —
Тишина, тишина…

Судьба Верлена — трагична от начала и до конца: уникальное сочетание чистоты и порока, он издавал соловьиные трели из кабаков, бардаков и тюрем, то опускаясь на заблеванное дно жизни, то, всплывая, дабы стать ее учителем.

Даже среди страдающих гениев его судьба беспримерна. Недостатки воспитания, богемность, слабохарактерность, психические патологии превратили его жизнь в непрекращающийся скандал. Он то исчезал на десятилетия, предаваясь разнузданному пьянству и разврату, то вдруг публиковал религиозные литургические стихи, то испытывал угарные чувства, то требовал добронравия…

Трудно придумать нечто более несовместимое: облик Овода и полное невладение собой, вдохновенная поэзия и животный инстинкт, святость и порок, раскаяние и цинизм, изысканная виртуозность и стихийность, высший аристократизм духа и низшее плебейство тела.

Старый бродяга, уставший от 30-летних скитаний; просветленный мудрец; обуянный природными влечениями сатир, наполовину бог, наполовину животное, — скажет Анатоль Франс. Французский Диоген, один из представителей контркультуры, он не усматривал в панкизме ничего предосудительного.

Поль Верлен, выходец из буржуазной семьи, никогда не обладал ни буржуазным мироощущением, ни классовым инстинктом. Люди казались ему отнюдь не связанными с ним совокупностью прав, обязанностей и интересов. Он взирал на них как на шествие марионеток или китайских теней.

Его стихи иногда кажутся извращенными, но это чисто детская, наивная, природная извращенность. Это — варвар, дикарь, ребенок, — скажет о нем Жюль Леметр. Но в душе этого ребенка — музыка, и порой он слышит голоса, которые до него не слышал никто. Бедные музыканты, бродяги и пьяницы, чьи смычки издают божественные звуки…

Осип Мандельштам, для которого Поль Верлен был одним из поэтических образцов, связывал его путь с путем Франсуа Вийона, одного из первых акмеистов в мировой поэзии:

«Астрономы точно предсказывают возвращение кометы через большой промежуток времени. Для тех, кто знает Вийона, явление Верлена представляется именно таким астрономическим чудом. Вибрация этих двух голосов поразительно сходна. Но, кроме тембра и биографии, поэтов связывает почти одинаковая миссия в современной им литературе. Обоим суждено было выступать в эпоху искусственной, оранжерейной поэзии, и подобно тому, как Верлен разбил "serres chaudes" символизма, Виллон бросил вызов могущественной риторической школе, которую с полным правом можно считать символизмом XV века».

Удивительно, что такой большой поэт, как Борис Пастернак, бросил упрек Верлену в том, что, собственно, сделало его большим поэтом: «Кем надо быть, чтобы представить себе большого и победившего художника медиумическою крошкой, испорченным ребенком, который не ведает, что творит».

Почему небесные слова всегда произносят не сильные, но сирые, не святые, но инфантильные грешники-горемыки, не повергающие, но поверженные, чей стон и есть самая виртуозная песнь?

Гениальность Верлена в том, что ему было дано увидеть и ощутить мир совершенно по-своему, но так, как стали видеть и ощущать его последующие поколения поэтов, вплоть до наших дней… Верлен утвердил правомерность смутного и нерасчлененного, полифонического и полихромического восприятия мира, сделав мгновенное переживание поэтическим объектом. Это оказалось мощным освобождающим фактором в сфере внутренней жизни человека. Пусть поэтические «дети» и «внуки» Верлена переживали не то, что переживал он, но переживали они приблизительно *так*, как он.

Ведал ли он, что творил?

В своих стихах он умел подражать колоколам, уловил запахи преобладающей флоры своей родины, с успехом передразнивал птиц и перебирал в своем творчестве все переливы тишины, внутренней и внешней, от зимнего звездного безмолвия до летнего оцепененья в жаркий солнечный день.

Верлен создавал свои стихи так же, как груша производит свои плоды. Ветер дул, и он шел туда, куда гнал его ветер. Он никогда не хотел чего-либо, никогда не спорил о чем-либо, не обдумывал, не исполнял, никогда ничего не делал рассудочно. Внешние воздействия могли бы преобразить его творчество, но все равно он остался бы рабом своих чувств. И его гений все

равно придал бы такую же силу песням, которые непроизвольно срывались с его уст. Для такой натуры почва имеет весьма мало значения, так как всё в ней растет в полноте неотразимой личности.

Он унаследовал достояние музыки, которая именно благодаря незаконченности и расплывчатости очертаний, более чем поэзия, способна отражать смутные чувствования души, ее неопределенные устремления, мимолетные довольства и тонкие муки.

Почему гении, всезнающие гении, гении, познавшие цену славы, веры, надежды, — обрекают себя на мытарства, беспутную жизнь, нечеловеческий труд, граничащий со страданьем? Чтобы укрыться от жизни? Нет! Влекомые божественным инстинктом — таинством, о котором, кроме названия, ничего не известно, — они исполняют предназначенную им роль: посредством себя излиться (музыкой, словами, красками) тем, что их порождает, их использует, наконец, их убивает. Разгадка «феномена Верлен» — симбиоз отторженности и инфантилизма, слитности с бытием и изгойства «ребенка, заброшенного в мир»:

Характер Верлена был двойствен. С одной стороны, он — «женственная натура», впечатлительная, пассивная, нуждающаяся в любви и покровительстве, с другой — натура «мужская», напористая в своей чувственности и требовательная в неутомимой жажде материнской ласки, которой он добивался от всего и от всех — от родителей, от кузины, от своего младшего друга Рембо, от жены, от самого мироздания, наконец. Не умея обуздать в себе ни одного из этих начал, примирить их друг с другом и с практической жизнью и оттого томясь постоянной внутренней болью, выливавшейся в припадки бешеной ярости и запойного пьянства, «бедный Лелиан», как он сам себя называл, в сущности на всю жизнь остался ребенком, которого по-настоящему так никто и не приласкал.

Подобно Бодлеру, Верлен принадлежал к тем людям, которые как бы сохраняют живую генетическую память о своем «дорождении» — о материнском лоне, об изначальном единстве с мирозданием и причастности к Богу и потому чрезвычайно остро переживают драму своей отторженности, «изгнанничества в мир», где им приходится обретать «самость», индивидуализироваться, совершать ответственные поступки и т. п., однако, в отличие от Бодлера, осознававшего свою «единственность» с болезненно-острым наслаждением, Верлен воспринимал ее скорее как бремя, которое нужно сбросить, чтобы вновь слиться с тем целым, которому ранее он безраздельно принадлежал.

Именно поэтому «душа» Верлена ощущает себя не как некое

устойчивое «я», выделенное из внешнего мира и обособленное от других людей, но, напротив, как нечто зыбкое, переливающееся множеством неуловимых оттенков, «несказанное» и, главное, живущее постоянным предвкушением возврата в не расчлененную стихию первоначал.

Сын военного и богатой провинциальной сахарозаводчицы, Поль рос распущенным шалопаем-проказником. О его лицейских годах осталось лишь несколько анекдотов. Стихотворная мания овладела им к 14-ти годам, но к этому времени он уже был прекрасно начитан, знал Сент-Бёва, де Лиля, Готье, Банвиля, Бодлера. Помимо поэзии его интересовали риторика и языки. Он не был тем ленивцем, каким пытается представить себя в неоконченной «Исповеди», но не был ни вундеркиндом, ни трудоголиком. Не окончив университета — сказались неудачные спекуляции отца, — он начал чиновничью карьеру, глубоко чуждую начинающему поэту.

Сократ из Меца был дурен собой — настоящий фавн с причудливо всклокоченной бородой, громадными впадинами глазниц, курносый, скуластый, чем-то напоминающий орангутанга, вырвавшегося из зоопарка. Рано почувствовав неистовый «зов плоти», чувствуя себя не в силах противостоять козням сидевших в нем бесов, Поль, как сатанинское наваждение, воспринимал собственное уродство — чувство, без которого нам не проникнуть в сущность «феномена Верлен»:

Нашел на сердце странный стих —
Я счел, что мир меня обидел:
Я в женщинах красавиц видел,
Но сам уродом был для них.

В его биографиях мы обнаружим длинный перечень имен — мужских и женских (чисто античные влечения в духе анекдотов Диогена Лаэрция), — к тому же он рано пристрастился к вину… Можно было заранее угадать, пишет биограф, что первая девушка, которая обратит внимание на любвеобильного, но страшного «господина Поля», всецело овладеет его душой. Матильда де Флервиль не была первой женщиной в его жизни, но, к своему несчастью, неожиданно согласилась стать его женой.

Да, он любил Матильду, да, он преподнес ей в качестве свадебного подарка прелестную «Добрую песнь», да, прогулка на улицу Батиньоль одно время была его дорогой к раю, но к тому времени он уже неплохо обследовал пути в рай иной — в

дешевый рай шантанов и притонов, где забытье и наслаждение стоили несколько франков.

Женитьба должна была стать для него возрождением, остепенением — с присущей ему страстностью он верил в это, — но… не стала. И не потому, что медовый месяц омрачился Седаном, а затем армейской казармой, а потому, что Верлен был тем, кем он был, и соблазны оказались сильней любви к женщине. Главное, чего Верлен так и не понял, так это противопоказанность семейных отношений личности его склада.

Свадьба ничего не изменила в болезненных пристрастиях Поля. Он каялся, просил прощения у жены, но не мог устоять перед искушением «зеленого змия». К тому же в состоянии опьянения становился неконтролируемым, страшным. С первых дней семейной жизни происходили столь ужасные сцены, что мадам Верлен вскоре заговорила о разводе. Матильда призналась мужу, что вышла замуж вовсе не для того, чтобы досматривать опасного больного, но ради светской жизни, известности, литературного салона, богатства, наконец.

На суде она заявила, что вышла замуж по недоразумению и что далее такая жизнь продолжаться не может. Суд «вошел в положение» семьи Флервиль, присудив госпоже Матильде с сыном оплату «убытков», разорившую Поля. Семейных крах совпал по времени с восстанием в Париже: Поль не подчинился приказу Тьера вместе с другими государственными служащими покинуть столицу и лишился хорошо оплачиваемой службы, тем самым утратив последний источник существования. Неожиданную «свободу» он использовал для того, чтобы снова отдаться возлюбленному «стеклянному богу»: чем больше он ощущал свою вину, тем больше хотел забыться и утопить горести в стакане.

Верлен не был женоненавистником, как, скажем, Ноланц, Шопенгауэр или Брамс, но Дюжарден, Рембо или Летинуа влекли его неизмеримо сильнее, нежели Матильда, Филомена, Эсфирь или Евгения Кранц. По-настоящему он любил именно этих красивых, изящных, меланхолических юношей — своего двоюродного брата Дюжардена, трагически погибшего в 1870-м, Люсьена Виотти, сына фермера Люсьена Летинуа, но, конечно, больше всех — другого великого поэта-юношу Артюра Рембо, который стал одновременно его величайшей радостью и злым духом.

(Но ведь и Микеланджело любил Г. Перини, Фебоди Поджо, Чеккино деи Браччи, Томаззо деи Кавальери, писал им страстные письма, посвящал безмерно пылкие стихи, какие пишут лишь любимым женщинам: «желанный, нежный властелин…»)

Но XIX век был далек от Пизистратовой свободы, даже мудрый Солон для него недостаточно морален, Клеобулу и Мемсту здесь нельзя надеяться на пощаду.

Джойс говорил об Уайльде: он был отнюдь не извращенным монстром, невесть откуда взявшимся в благополучной цивилизации современной Англии (как Андре Жид — современной Франции), — напротив, он был логическим и неизбежным продуктом англосаксонского воспитания с его жестоким регламентом и тайными пороками. Вообще говоря, даже странно, что извращения относительно редки в этом лучшем из миров (по крайней мере), так было в XIX веке).

Впрочем, дело не в воспитании и, возможно, даже не в бисексуальности Верлена. Учитывая его инфантильный комплекс и привычку жить в компании друзей, можно предполагать, что речь шла даже не о гомосексуальности, а о мужской дружбе, которая часто перевешивала супружескую любовь. Как и Бодлер, Верлен всю жизнь оставался ребенком, и для него мужское братство вполне могло преобладать над зовом плоти.

Я не буду здесь подробно останавливаться на отношениях двух великих поэтов — Поля Верлена и Артюра Рембо, описанных мною в «Про́клятых поэтах», но, по словам А. Моруа, именно они положили начало драме, в которой суждено погибнуть если не гению Верлена, то его рассудку. В этой книге я уже рассказывал, как бегство Гогена послужило отправной точкой к безумию Ван Гога. Весной 1873-го Верлена ждал подобный удар — бегство Рембо. Что побудило юношу к бегству — натура бродяги, безденежье или сложные отношения с Полем, — мы не знаем, но Верлен был потрясен, впал в прострацию, отчаяние, испытал нервный шок, почувствовал близость смерти, и только немедленный приезд матери предотвратил катастрофу.

К сожалению, разрыв не стал окончательным и явился лишь шагом к близящейся трагедии. Вняв мольбам Поля, Артюр приехал к нему в Бельгию, но все попытки Верлена наладить прежние отношения вели к противодействию и ссорам, одна из которых кончилась выстрелом из пистолета и ранением Рембо. Верлен оказался в тюрьме, сразу утратив товарищей, жену, самого близкого друга. Теперь он был отлучен от алкоголя, несообразностей богемной жизни, свободы, но взамен получил нечто большее — возможность обращения, просветления.

Он вдруг ощутил себя великим грешником, добровольно принявшим мученичество, самозабвенным самоистязателем. Верлен стал образцовым узником: он решил исправить ошибки молодости и замолить свои грехи. Он раскаялся и почти все время проводил в молитвах. А. Франс называл Верлена киником,

но после тюрьмы он стал мистиком.

От одного до другого не так уж далеко. Сходство между философами вроде Антисфена и Диогена и итальянскими нищенствующими братьями слишком очевидно. Киник и мистик Поль Верлен принадлежит к числу тех, царствие коих не от мира сего; он из семейства любовников нищеты. Св. Франциск, несомненно, признал бы его своим духовным чадом и, пожалуй, особо отметил бы среди своих учеников. И, как знать, может быть, Поль Верлен стал бы под власяницей великим святым, как он среди нас стал великим поэтом?

Искусство Верлена, названное Федором Сологубом мистической иронией, на самом деле было чистой тоской по чистоте.

Смешно Искусство мне, и Человек, — и ода,
И песенка, — и храм, и башни вековой
Стремленье гордое в небесный свод пустой,
И равнодушен я давно к судьбе народа.

Первейшая задача поэта — «сломать шею красноречию», этому упакованному в блеск обману. Отсюда — верленовское новаторство формы: нечетные размеры, ассонансные рифмы, внутренняя дисгармония, нетрадиционное членение стихотворной строки.

Верленовские пейзажи — это почти всегда состояния души: «они столь легко растворяются друг в друге, что изначально ощущаются как два проявления одного и того же начала». В этом заключена великая философия синтеза тела и духа, их единоприродности, что, собственно, и позволяет человеку стать Наблюдателем, человеком познающим.

Поэзия раннего Верлена задушевна, прозрачна, нематериальна; это почти чистая духовность. Роль слов и мыслей вторична; ощущения оторваны от источника и самоценны, независимы; осязательность уступает мечте, звучность — тишине, зрение — дыханию. Внутренний мир поэта перевешивает внешний, субъективность окончательно ставится в центр поэзии.

Расширяя пределы поэзии, Верлен стремится устранить границу между душевным состоянием и миром. В «Мистическом вечернем сумраке» воспоминания суть впечатления от заката, а импрессионистский пейзаж слит с музыкальной мыслью. В «Классической Вальпургиевой ночи» эти границы уже полностью уничтожены: заполняющие ночной сад призраки — это и есть

мысли поэта, угрызения его совести. Мощью субъективности поэт соединяет зрительные и звуковые впечатления, возникает образ черной тишины, падающей с ветвей деревьев.

Поль Верлен не стремился к связности или последовательности — только к точности воссоздания тончайших нюансов своих переживаний. Начиная с «Доброй песни», содержанием его поэзии становится поток сознания. Мало того, оставаясь даже на самом дне жизни поэтом от Бога, он не довольствовался передачей всех переливов чувств, а постоянно искал новые и новые формы их импрессионистского изображения — отсюда особая напевность, необычность звучания, изящество языка, делающее его непереводимым. Непереводимость лирики — мера таланта поэта. Поль Верлен действительно один из трудно переводимых поэтов. Почему? Потому, что красота его поэзии таится в стихии французского языка, в его специфике. Еще потому, что он певец внутренней жизни, персональной, мгновенной, изменчивой, непредсказуемой, необъяснимой.

Душа — таково место действия почти всех стихотворений Верлена. Нередко в них и не отличишь, где кончается внешний мир и начинается внутренний.

Харизматическая особенность поэтического дарования Верлена — способность прозрачным и музыкальным языком выражать «несказанное», все сложнейшие извивы настроения, мимолетность человеческих чувств.

Верлен искал вдохновение не только в человеческих страстях, певцом которых вошел во французскую лирику, но в великих памятниках человеческой культуры. Подобно К. Г. Юнгу, который позже поставит красоту искусства вровень с красотой Мира, Верлен использовал искусство предшественников, культивировал достижения прошлого как исходный материал собственного творчества.

Даже первые книги Верлена, отмеченные влияниями Бодлера, Гонкуров, Готье, по совершенству, изяществу, передаче мимолетных чувствований превосходят высшие достижения предтеч. Таковы живописно-импрессионистские зарисовки «Романсов без слов», поэтических парафраз живописи Моне и Писсаро. Или положенные Дебюсси на музыку «Галантные празднества», которые, по словам Шарля Мориса, могут сравниться разве что с «Emaux et Camees» Теофиля Готье.

Как и Бодлер, Верлен ненавидел «плаксивый жанр» и усматривал задачу поэта в том, чтобы писать эмоциональные стихи с «холодным сердцем», иными словами, научиться уравновешивать чувства интуицией, разумом. Поэт — уникальный сплав чувства и беспристрастности, страсти и

интеллекта, порыва и контроля (чем не элиотовская «деперсонализация»?).

Я не разделяю мнение Поля Валери о Поле Верлене как «организованном примитивисте»: «свернуть шею красноречию» — еще не значит отказаться от полноты и глубины познания, «война риторике» суть попытка обрести подлинность в доверительности, спонтанности, интуиции, «сверхъестественной естественности», по словам Б. Пастернака.

Поэтическое кредо Верлена — сочетание, сопряжение точного с неопределенным. Поэзия Верлена — симбиоз осмысленного и блаженного слова, сказанного и несказанного. Именно по этой причине ее так заманчиво понимать — и так трудно толковать, — скажет С. С. Аверинцев.

Верлен — поэт полутонов, смягченных контуров и тонких нюансов. По словам Г. Зайеда, он предпочитает мимолетные ощущения, рассеивающийся запах, смягченный свет, расплывчатые контуры, музыку под сурдинку, приглушенные звуки. Это не дематериализация существующего, а особенность зрения, «пастельное» видение мира.

При всей верленовской трагичности, его природная стихия — задумчивая грусть, а не вязкий ужас, сумрачность, а не мрак, томления, а не терзания:

Это — желанье, томленье,
Страсти изнеможенье,
Шелест и шорох листов,
Ветра прикосновенье,
Это в зеленом сплетенье
Тоненький хор голосов.

В поле, подернутом тьмою,
Это ведь наша с тобою,
Наша томится душа,
Старую песню заводит,
В жалобе робкой исходит,
Сумраком теплым дыша.

«Романсы без слов» — импрессионистическая поэзия, во многом «созвучная» Мане и Дебюсси. В «Поэтическом искусстве» П. Верлен не случайно призывает подчинить поэзию музыке, ибо поэтичность для него тональна, зыбка, полифонична.

«Поэтическое искусство» — манифест, возникший как

реакция на строгость стилистических предписаний, обычаи головного риторства, догматизм парнасцев, которые еще не забыли «Поэтическое искусство». Верлен недоумевал, почему пародию на Буало они объявили своей эстетической программой: «Нельзя же понимать “Поэтическое искусство” буквально… ведь это только песня, да я и не стал бы строить теорий!»

За музыкою только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело.

Не церемонься с языком
И торной не ходи дорожкой.
Всех лучше песни, где немножко
И точность точно под хмельком.

Так смотрят из-за покрывала,
Так зыблет полдни южный зной.
Так осень небосвод ночной
Вызвезживает как попало.

Всего милее полутон.
Не полный тон, но лишь полтона,
Лишь он венчает по закону
Мечту с мечтою, альт, басон.

Нет ничего острот коварней
И смеха ради шутовства:
Слезами плачет синева
От чесноку такой поварни.

Хребет риторике сверни.
О, если б в бунте против правил
Ты рифмам совести прибавил!
Не ты, — куда зайдут они?

Кто смерит вред от их подрыва?
Какой глухой или дикарь
Всучил нам побрякушек ларь
И весь их пустозвон фальшивый?

Так музыки же вновь и вновь!

Пускай в твоем стихе с разгону
Блеснут в дали преображенной
Другое небо и любовь.

Пускай он выболтает сдуру
Все, что впотьмах, чудотворя,
Наворожит ему заря…
Все прочее — литература.

Тем не менее «De la musique avant toute chose», конечно же, лозунг, девиз, противопоставление смысла и музыкальности, призыв к грядущей «чистой поэзии» Поля Валери, к подчинению лирики музыке. *Музыка прежде всего* — ибо музыка размывает четкость и контраст. Поэту необходимы полутона, оттенки, абрисы, тонкие переходы — нюансы вместо резких очертаний, зыбкость линий вместо контура, подвижность вместо застылости.

Определенность, однозначность слова чужды свободному поэту. Он предпочитает chanson grise — хмельную песнь, поскольку в ней присутствует искомая зыбкость. Понятно, почему он так чурается программ: любая теория связывает вольного поэта, ни в чем не терпящего ограничений. Кстати, о связи слова и музыки писали почти все символисты…

«Поэзия — одновременно Слово и Музыка. Кому как не ей навеивать и внушать вечное, кое часто невыразимо? Словом она говорит и мыслит, Музыкой поет и грезит. Вот почему только лирическую Поэзию можно назвать Поэзией как таковой, она — дитя Мысли-слова и Музыки-грезы.

А главенствует ныне во всей лирической Поэзии Поэзия символическая, ибо она одухотворена идеей, возвышающей ее над суетой обыденной Жизни, и берет из этой Жизни единственное, что в ней вечно — Красоту, признак Добра и Истины».

Поэзия — синтез Слова и Музыки, позволяющий внушить вечное, выразить невыразимое. Символическая поэзия одухотворена идеей проникновения в суть вещей сквозь их покровы, идеей возвышения над суетой обыденной жизни, идеей совмещения Истины и Добра, Красоты и Духовности.

Свидетельствует С. Великовский:

«Верлен музыкален, как никто, пожалуй, из стихотворцев Франции, вплоть до того, что смягченная, как в старинных народных причитаниях, волнисто струящаяся, заунывно колдовская напевность порой отодвигает у него в тень

содержательное наполнение слова и сама по себе смыслоносна:

Осени стон,
Как похорон
Звон монотонный.
Тьма за окном,
Всё об одном
Плачется сонно.

И вместе с тем Верлен метко наблюдателен, он словно бы невзначай набрасывает зарисовку, порой — простым перечнем-цепочкой безглагольных назывных обозначений. Он придает ей воздушную легкость, вовлекая едва упомянутые им вещи в стремительное круженье-мельканье и вдобавок насыщая, окутывая эту россыпь своим переживанием так, что не различить, где увиденное, внешнее, а где испытанное, внутреннее».

А вот мнение М. Шаповалова:

«Итак: не живопись словом, а музыка в слове. Всякие социальные веяния, всякое “содержание” из стихов улетучивалось. Одна из книг Верлена не случайно называлась "Романсы без слов". В ней запечатлены шорох листвы под налетом легкого ветра, нежный шум дождя по камням мостовой и по крыше, растворяющийся зимний пейзаж в смутном мерцании снега, мучительное созерцание алых роз, грозящих разлукой… Разумеется, некие внешние очертания мира в стихах Верлена оставались не размыты. Но они служили часто лишь фоном, на котором звучит то нежно-печальная, то саркастичная и резкая музыка настроения».

Не случайно многие его стихи были позже положены на музыку… Дебюсси, Равель, Форе, Шарпантье, Фабр, Шоссон, Борд, Севрак, Лазарри, Сандре…

Над гаснущим в томительном бреду
Не надо слов — их гул нестроен;
Немного музыки — и я уйду
Туда — где человек спокоен.

Вершины музыкальности и эмоционального трепета Верлен достигает в замечательных «Романсах без слов». Душевная жизнь

поэта здесь полностью слита с природой. «Романсы без слов» — это действительно песни, то печальные, то пленительные, то гипнотизирующие утонченностью чувств, то уводящие воображение слушателя в дальние миры.

Это — истинное чудо, собрание перлов, слова здесь — фразы, строки — страницы; это высшее развитие поэтического импрессионизма, скажут ценители. — Стихи очаровательные, единственные, не допускающие комментария; он был бы бесполезен для поэтов и еще более для не-поэтов, все равно не способных понять стихи Верлена.

Угадать я стараюсь в роптаньи
Лики тонкие зовов печальных,
И в мерцанье огней музыкальных
Лик Любви — словно рай в обещаньи!..

В этой единственной в своем роде, неподражаемой книге поэт рассказывает о себе, о своих фантазиях и мечтах, о своих печалях и болях, о внутреннем и сокровенном.

Как-то особенно больно
Плакать в тиши ни о чем.
Плачу, но плачу невольно,
Плачу, не зная о чем.

Или — начало:

Небо над городом плачет,
Плачет и сердце мое.
Что оно, что оно значит,
Это унынье мое?

Эта книга — плач по утонувшим надеждам и мечтам и предчувствие еще больших горестей.

Все розы были ярко красны,
Плющи — неумолимо черны…

Твои движения опасны,
Мои уныния упорны.

Все небо было слишком нежным,
Зеленым море, воздух ясным…

Я знаю: я — пред неизбежным,
Пред чем-то горьким и ужасным.

Нужны ли комментарии к этой пронзительной поэзии-музыке?

Это — экстаз утомленности,
Это — истома влюбленности,
Это — дрожанье лесов,
Ветра под ласкою млеющих,
Это — меж веток сереющих
Маленький хор голосов.

Свежие, нежные трепеты!
Шепоты, щебеты, лепеты!
Кажется: травы в тиши
Ропщут со стоном томительным,
Или в потоке стремительном
Глухо стучат голыши.

Эта книга — образец высших поэтических достижений, потрясающей выразительности и силы переживаний.

Тяжелей нет мученья
Без любви, без презренья,
Не понять, отчего
В сердце столько мученья.

Слезы в сердце моем, —
Плачет дождь за окном.

О, какая усталость
В бедном сердце моем.

Даже в названиях стихов — «Тянется безмерно» — огромная выразительность:

Тянется безмерно
Луговин тоска.
Блещет снег неверно,
Как пласты песка.

Небеса без света,
Тверды, словно медь,
Месяц глянул где-то,
Вновь чтоб умереть.

И вдруг — как молния:

Спляшем жигу!

Ах, я любил ее глаза,
Светлей, чем в звездах небеса,
Те, не лукавые глаза!

Спляшем жигу!
Она умела без конца
Терзать поклонников сердца,
С улыбкой милого лица!

Спляшем жигу!

Конечно, Верлен не был, как то представляется некоторыми его поклонниками, «великим католическим поэтом Франции» — его покаяния часто сменялись грехопадениями, а христианские стихи — эротическими и «кабацкими». Естественно, он не был и «праведником», но это не умаляет красоты его мистических и теургических стихотворений. Со времен Средневековья никто так не воспевал Евхаристию, Иисуса Христа и Деву Марию, как это делал падший ангел, завсегдатай кофеен Латинского квартала. Нет никаких сомнений в том, что «Мудрость» — одна из лучших

христианских книг, написанных в Новое время. Изданная за счет автора «Мудрость», возможно, лучшая из его книг, весь тираж которой был… продан на макулатуру.

Поворот Верлена к христианству не только наполнил мистическим содержанием стихи, но приблизил к пониманию божественной полноты и божественного единства мира, насытил их культурным пафосом европейской цивилизации, давшей множество примеров высочайших взлетов человеческого духа. В «Мудрости» перед нами совсем иной поэт, чем автор «Сатурнических поэм» или «Романсов без слов», — сказался семилетний перерыв, наполненный страданиями и переживаниями «про́клятого». Отныне каждая его миниатюра — мазок огромного эпического полотна, изображающего грандиозность мира и человеческих страстей.

Так кладбище все то же, хотя могилы новы!
Но расскажи нам то, что видно и без слов;
Разочарованность твоей души; суровый
И горький приговор мечтам былых годов!

И ужас не забудь дней, сердце истомивших;
Зла — всюду, и Уродств — везде, на всех путях;
Политики позор, и стыд Любви, заливших
Потоками чернил кровь на своих руках.

И не забудь себя: как груз своих бессилий,
Всей слабости своей, всей простоты своей
Ты влек на поле битв, где бились, где любили,
Безумий — что ни день, и что ни день — грустней!

Поль Верлен с открытой душой вернулся к Богу своей крестильной купели и первого причастия. В нем все от чувства. Он никогда не рассуждал, он никогда не умствовал.

Самые христианские стихи во всей французской поэзии написаны Верленом.

Семнадцатый век несомненно создал прекрасную духовную поэзию. Корнель, Бребёф, Годо вдохновлялись «Подражанием Христу» и псалмами. Но они писали во вкусе эпохи Людовика XIII: их покаяние было слишком гордым, даже несколько хвастливым и показным.

Смирение Верлена — естественное смирение: волна религиозной поэзии идет у него от сердца, и мы улавливаем в ней

интонации Франциска Ассизского и св. Терезы:

Отныне, лишь тебя люблю я, Матерь Божья…

А. Адан полагал, что «Мудростью» Верлен порывает с импрессионизмом и приходит к «подлинному символизму», который «занимательной игре» в психологические ассоциации предпочитает «поэзию невидимого и потустороннего». «Мудрость» действительно насыщена «символами души», «раздавленной, углубившейся в ночь, которую пронизывают лучи надежды». Свидетельствует Рубен Дарио:

«Я знаю: священный огонь обжигал его руки. И как терзаемый раскаяньем флагеллант осыпает себя ударами кнута, так Верлен бичевал свою душу — капли этой крови запеклись на строках его песен».

Пропитанная возрожденным средневековым символизмом гимническая «Мудрость» — вершина поэзии Верлена, по словам А. Адана, представляющая собой поэзию невидимого и потустороннего. Лучшая книга стихов после «Les Fleurs du Mal», — скажет Морис. А сам автор в предисловии напишет: «Я никогда не думал так, как теперь. Я долго бродил среди заблуждений современности, участвуя в ее ошибках и неведении. Вполне заслуженные страдания обратили меня к Богу, и Бог даровал мне понять это предостережение…»

О душа, что тоскуешь,
И какой в этом толк?
И чего ты взыскуешь?

Или нет упованья,
Не обещан исход,
И бесцельны скитанья,
И неверен оплот —
Долгий опыт страданья?

«Мудрость», бесспорно, «несравненная книга», поставившая Верлена в «первый ряд поэтов». Книга молитв, проповедей, псалмов, пророчеств, насквозь пропитанная христианским гуманизмом и религиозной тягой к запредельному, «Мудрость» сочетает в себе равнодушие к бездуховному с оптимистической

мечтой. Символы жизни — жара, жажда, боль. Символ души — надежда. Но и душа уходит на второй план, освобождая место Богу.

О Боже, Ты меня любовью ранил,
И эта рана вся еще дрожит!
О Боже, Ты меня любовью ранил.

О Боже, я познал, что всё ничтожно,
И слава Божия вошла в меня!
О Боже, я познал, что всё ничтожно.

О Господи, Бог святости и страха,
Бездонны пропасти моих грехов!
О Господи, Бог святости и страха.

О Господи, Бог радости и мира,
Мое неведенье, мой страх — томят!
О Господи, Бог радости и мира.

Всё это знаешь Ты, всё это знаешь,
И то, что я беднее всех других!
Всё это знаешь Ты, всё это знаешь.

Но, что могу, всё отдаю Тебе!

Но и в этот панегирик Богу то здесь, то там врывается его великий предшественник, один из первых Отцов Церкви, охваченный верой и сомнением:

Кругом слепая мгла.
Теряю я сознанье,
Где грань добра и зла…
О, грустное преданье!

Я — словно колыбель.
Ее в глубокой нише
Качает темный хмель:
О тише, тише, тише!

Вершиной «Мудрости» является чисто августиновский «Мистический диалог», до сих пор на русский не переведенный, — диалог грешника и Бога:

«— Господи, Ты высказал мне всю свою душу! Воистину я ищу Тебя и не нахожу. Но как мне любить Тебя! Ты видишь, как я низок. Ты, чья любовь вечно восходит ввысь, как пламя. Любить Тебя, источник мира, взыскуемый каждым жаждущим, увы! Преклони взор на горестную мою борьбу! И все же я ищу Тебя, неустанно простирая руки, жажду, чтобы хотя бы тень Твоя покрывала мой стыд, но у Тебя нет тени, ибо любовь Твоя вечно восходит, ибо Ты весь — Сияние для всех, кроме тех, кому тяжкий поцелуй замкнул ресницы век!

— Должно любить Меня! Я — всемирный поцелуй, и те ресницы и те губы, о которых ты говоришь, о немощный бедняк, и Я огненная дрожь, что тебя зыблет, все это — Я. Должно сметь любить Меня!

— О, Господи! это слишком! Воистину я не смею. Любить, кого? Тебя! О нет. Я трепещу и я не смею. Я недостоин. Чтобы я, я, посмел любить Тебя! Это — безумие!..»

«Мистический диалог» завершается тем, что поэты и мудрецы именуют просветлением, благодатью, мистическим единением:

«— О Господи, что со мной? Вот я в слезах от несказанной радости. Я плачу, я смеюсь, я вижу голубых и белых ангелов… Восторг и ужас испытываю при мысли, что я избран. Я недостоин, но я знаю Твое милосердие… Трепеща, я устремляюсь…»

Мотивы «Мудрости» больше никогда его не покинут: то слабея, то вновь нарастая, они будут звучать почти во всех его последующих стихах.

После «Мудрости» появляются приметы спада. Его поздние стихи менее лиричны, музыкальны и субъективны — внешний мир все настоятельнее оттесняет внутренний. Поздняя лирика чрезмерно цинична, надуманна — свидетельство прогрессирующего распада личности поэта, бравирующего собственной порочностью. Изощренная форма вступает в зловещий конфликт с незначительным содержанием, а то и с откровенным куражом…

После тюрьмы, страшась старой жизни, Верлен начал вполне добропорядочно и буржуазно — провинциальный учитель в Стикнее, Борнемаусе, Ретеле; латынь, французская словесность, рисование, английский — замкнутое существование, безвестность, небытие… Удивляет только то, что это продолжалось долгих семь лет. Тем сильней был новый взрыв. Причиной стал еще один юноша, еще один из тех порывов

страстной дружбы, какие он испытывал ранее к Люсьену Виотти, к Дюжардену и к Артюру Рембо. Люсьен Летинуа внезапно стал для Верлена самым дорогим, самым близким существом в мире. Верлен в стихах, посвященных Летинуа, называет его «своим сыном», и, может быть, в этой привязанности было действительно много любви чисто отцовской, которую он не мог отдать своему настоящему сыну, у него отнятому…

Так началась новая Одиссея Бедного Лилиана: неудачное фермерство вдвоем с Люсьеном, редкая, самоуглубленная поэзия, очередные разочарования и неудачи публикаций, разорение, возвращение в Париж…

Теперь это был совсем иной Париж, чем знавший Верлена в молодости. Тогда он приобрел здесь много друзей — Леконт де Лиль, Эредиа, Сюлли-Прюдом, Вилье де Лиль Адан, Мендес, Коппе, Дьеркс, юный Франс. Сам Виктор Гюго, щедрый на похвалу, называл его стихи цветком, расцветшим в гранате. Затем к ним присоединились молодые поэты, ниспровергатели Парнаса, Анри де Ренье, Вьеле-Гриффен, Альбер Мера, Леон Валад, Жан Ришпен, Шарль Кро… Но теперь явившийся из небытия поэт казался доисторическим ящером, экзотическим и претерпевшим ужасные удары судьбы. Впрочем, как молодые поэты, так и бывшие друзья Верлена с изумлением узнали, как он духовно возмужал под влиянием тяжелых испытаний жизни. Но преследующий его рок не мог не омрачить этого первого в жизни триумфа. Вскоре по возвращении в Париж внезапно скончался Люсьен Летинуа. Он неожиданно заболел тифом и сгорел в несколько дней. Он умер на руках своего друга, оставив последнего в крайней степени отчаяния. «Старое сатурническое проклятие снова грянуло с небес».

После смерти Люсьена Верлен решил вернуться на ферму, надеясь поправить свои финансовые дела, ибо поэзия, несмотря на начинающееся признание, была слишком скудной кормилицей. Как множество других неприспособленных к жизни титанов, он верил в свои деловые качества, и за эту веру приходилось постоянно доплачивать из без того незначительных средств.

Верлену мучительно больно; он спасается в «гордом служении искусству». Мореас, Гюисманс, Баррес, Малларме открывают перед ним возможность нового восхождения к высотам славы. Но про́клятый упрям, он желает остаться про́клятым. Укрывшись на ферме в Арденнах, он предается «пьяному разгулу, грязному разврату». Алкоголь пробуждает в нем «прежние приступы дикого гнева».

Горести, которые щедро подкидывала ему жизнь, неуклонно

вели его к пропасти. Смерть Люсьена, безденежье, безуспешные попытки найти издателя для своих книг, ссоры с матерью из-за денег кончились новым взрывом. В очередной раз вернувшись из Парижа раздерганным и пьяным, он затеял буйный дебош и поднял руку на мать. Свидетель этой отвратительной сцены некто Дан вызвал полицию и утверждал, что господин Поль угрожал ей ножом. Придя в себя, Верлен понял, что спьяну натворил нечто неподобающее, но было поздно — он вторично угодил в тюрьму.

После непродолжительной отсидки надо было в очередной раз начинать новую жизнь… Для этого был единственный и последний путь — поэзия, Париж, кабаки, дно.

По жизни Верлен не столько плыл сам, сколько его несло как щепку, хотя время от времени он пробовал взять себя в руки, выбраться на стезю добронравия и даже благочестия вопреки податливости на соблазны «зеленого змия», да и другие, не менее запретные. И каждый раз порывы воспрянуть из скверны порока, где он маялся от стыда — из-за чего впадал подчас в слепое буйство, вроде приведших его в тюрьму выстрелов в Рембо, своего младшего друга-искусителя и спутника в бродяжничествах между Парижем, Лондоном и Брюсселем, — опять и опять сменялись срывами, всё ниже, пока он не докатился до участи совсем пропащего «кабацкого святого»…

Если он нас так трогает и волнует, этот Диоген тротуаров, столько раз описанный в литературе (Анатолем Франсом в «Красной лилии», Жидом, Валери), это происходит, по справедливому мнению Борнека, не столько из-за постыдного небрежения Верлена к собственной личности, на чем обычно настаивают исследователи, сколько из-за резких скачков творчества этого поэта, «в котором внешность Калибана отныне соединилась для нас с душой и с отравленной музыкой Ариэля…» И тогда понимаешь, что все эти попытки избавления, с помощью Элизы, Матильды, Рембо или Бога, были этапами одного и того же, непрестанного, тщетного и возвышенного, поиска «тихой гавани мужественным пассажиром Летучего голландца».

Где пропадал он многие годы? Легенда рассказывает о страшных грехах и жестоком искуплении. А он сам? —

Что ты сделал, что ты сделал?
Исходя следами,
О, подумай, что ты сделал
С юными годами!

Жалкий скарб, отсутствие собственного угла, скитание по дешевым отелям, а в отсутствие денег — по городским больницам, этим домам призрения; опустившиеся, жадные женщины; становящееся все более пагубным пристрастие к вину… Чем ниже он падал, чем больше пил, тем слабее оказывались его утомленные стихи.

Он уже ничего не чурался. Из-под его пера выходили плохие вирши, и за несколько франков он был готов писать предисловия к предосудительным книгам — к «Содому» Аржи с подробностями мужеложства — или же воспевать чары своей возлюбленной, «зеленой феи» медленно, но верно убивавшей его.

Очень у многих людей, которые встречались с Верленом только в эти последние годы его жизни, осталось о нем лишь тяжелое впечатление, как о грубом и неопрятном человеке, способном на чудовищные выходки в минуту опьянения или гнева.

Нет, поэт не умер, а вот человек умирал. Тюрьмы и трактиры отняли у Верлена куда меньше времени, чем больничные койки. Из последних десяти лет его жизни почти треть приходится на лазареты. Иногда это было единственное пристанище, которое спасало его от голодной смерти или самоубийства. Но помимо житейских тягот и ранней старости Верлена изводили болезни. Было ли это расплатой за бродяжничество, но на протяжении десяти лет он временами просто не мог двигаться: в коленном суставе скапливалась жидкость, ноги воспалялись и покрывались незаживающими язвами. Нарывы ему вскрывали без наркоза, опасаясь за больное сердце; позже к этому добавился диабет. Странник по призванию, Верлен сходил с ума от вынужденной неподвижности, но бывало и того хуже. Когда зимой 1886 года умерла мать — единственный в мире человек, любивший его таким как есть, — скованный болезнью Верлен молча смотрел из окна, как выносят гроб. Это все, что он мог тогда сделать.

В больницах бездомный поэт искал спасения: «Больная лапа не слишком досаждает мне — куда меньше стихов, истинной моей муки, муки мученической! А ревматизм даже кстати — где бы я без него жил? Здоровых в больницу не берут…»

Свидетельствует Анатоль Франс:

Однажды, когда он явился в больницу, свободна была лишь одна койка, пользующаяся дурной славой: всякий, кому она доставалась, на ней умирал. Но выбора у меня не было, — писал он в «Моих больницах». — Оставалось либо согласиться, либо уйти. Мне хотелось уйти, но согласиться, значило избежать еще худшего, — и я согласился. Когда я вошел в палату, мой предшественник еще лежал на койке. Длинное узкое тело,

обернутое в простыню, с узелком у подбородка, без креста на груди, лежало прямо на матраце, на железной кровати без полога… Принесли носилки, так называемый «ящичек для домино»; на них водрузили ношу и — марш в анатомичку! Несколько минут спустя я расположился на этом «пыльнике», только что служившем смертным одром…

Подумать только! Я заткнул за пояс лафонтеновского пройдоху, который надел сапоги человека, притворившегося мертвым; я даже не надеваю сапоги взаправду умершего — к чему мне это. Нет, я просто-напросто ложусь в его постель, в постель *моего* покойника, в постель еще совсем… холодную.

Воспоминания о больнице
Как жизнь глупа — везде, во всем,
Как мир до края полон злом,
Тем злом, что столько зла свершило!

Нет, будущему моему,
Да и прошедшему всему,
Которое ужасно было,

Я предпочту в конце концов
Дарованный судьбою кров —
Больницу: буду там спокоен,
Возможным счастьем удостоен.

Всегда, всему я предпочту
Добро, что в ней я обрету,
Отвергнув мир, вонючий, грязный,
Всю нечисть жизни безобразной.

Энрике Гомес Карилльо оставил литературный портрет поэта после его посещения больницы Бруссэ:

«Верлен лежал на узкой больничной койке и мрачно шутил. Его милое огромное лицо было бледно — такую нездешнюю бледность я видел разве что на полотнах Риберы. Какая-то святость была в этом лице. Ноздри маленького носа поминутно раздувались, жадно втягивая сигаретный дым. Толстые губы смаковали строфы Вийона или презрительно кривились, когда он заговаривал о Ронсаре. В их особой складке смешались порок и доброта — удивительная то была улыбка! Его седая — уже совсем седая — борода стала совсем длинной».

Свидетельствует Р. Дарио:

«Я вгляделся в его лицо, величественное и измученное: вскинутая голова, глубокие темные глаза — лицо Пьеро, в котором было что-то детское и сократовское одновременно, лицо поверженного Бога. Не только восхищение овладело мной. Мучительная нежность тронула мое сердце, когда я ощутил, какая высокая вера, великая страсть и вечная поэзия живут в этом искалеченном жалком теле».

Есть что-то почти святое в простых словах, сказанных однажды Полем Верленом людям, которые пришли навестить его в больнице.

— Поговорим, — сказал он. — Я здесь у себя дома.

Бедный, бедный Лелиан…

Говорили, что его преследуют тягостные виденья, следы пережитого, и терзают кошмары, доходящие до бреда и галлюцинаций белой горячки. Болезнь долго мучила его, и хотя друзья — Мендес и Леон Дюшан с женой — навещали его, все равно поэт чувствовал себя заброшенным и покинутым.

Да, у всех гениев-изгоев — Верлена, Гюнтера, Марло, Фицджеральда, Николая Успенского, Саврасова, Модильяни — грандиозные страсти сочетались со слабой волей. В отличие от таких натур, как Генрих фон Клейст, они не срывались в пропасть, но медленно скользили по откосу. Они не пресекали свои вожделения, а затопляли их, постепенно опускаясь…

Голландцу Виванку Верлен показался прокаженным на паперти храма — жалкий нищий, пробуждающий сострадание и взывающий к милосердию. Прокаженным назвал его и Леон Блуа. Что ж! И правда, жизнь его была жизнью прокаженного — мало кому выпала столь тяжкая ноша. Иов мог бы назвать его братом.

Последние годы Верлен влачил жалкое, нищенское существование. Шокированные его образом жизни друзья покинули его — к невыносимому характеру присовокупились «прелести» дна. Его мучил артрит, грабили жалкие, падшие подруги. Он сделал еще одну попытку всплыть вверх, согласившись на чтение лекций в Голландии. Но читать лекции он не умел, и публика собиралась не столько слушать, сколько глазеть на причудливого «старика». По возвращении в Париж Евгения Кранц немедленно обчистила его карманы.

Вечером, 7 января 1896 года, Поль Верлен потерял сознание и, пролежав на каменном полу холодной мансарды, скончался от воспаления легких. Он покинул сей бренный мир в ночь с 7 на 8 января 1896 года, всеми брошенный и одинокий. Его последним занятием было золотить кисточкой свой жалкий скарб. В свою последнюю новогоднюю ночь он нацарапал больной рукой

стихотворение — «Смерть»…

Смерть, я любил тебя, я долго тебя звал
И все искал тебя по тягостным дорогам.
В награду тяготам, на краткий мой привал,
Победоносная, приди и стань залогом!

В заключение этого эссе не могу удержаться, чтобы не привести отрывок из блистательного предисловия Максимилиана Волошина.

…Есть область искусства, которая иногда (правда редко, случайно и прихотливо), но все же доносит нам наиболее интимные, наиболее драгоценные оттенки голосов тех людей, которых уже нет. Это — ритмическая речь, стих.

Не всякий поэт и не всякий стих обладает этими тайнами голоса. У величайших из мировых поэтов нет этого дара, и самое большее, что можем мы расслышать в их стихах, — это голос драматический и голос музыкальный.

Интимный же живой голос звучит у поэтов, часто несравненно менее гениальных и искусных. (Ибо не пришло время их гению.)

Как определить, что такое интимный голос поэта, звучащий в стихе?

Из каких сочетаний, ритмов, созвучий и напевностей слагается он?

Но он есть.

Часто бывает он спутником поэтов наивных и простодушных и всегда поэтов лирических.

Он прихотлив: он не находится ни в какой зависимости от размеров таланта.

Я слышу, например, звуки интимного голоса у Лермонтова, но не слышу их у Пушкина.

Их нет у Тютчева, но есть у Фета и еще больше у Полонского.

Но есть один поэт, всё обаяние которого сосредоточено в его голосе. Быть может, из всех поэтов всех времен стих его обладает голосом наиболее проникновенным. Мы любим его совсем не за то, что говорит он, и не за то, *как* он говорит, а за тот неизъяснимый оттенок голоса, который заставляет трепетать наше сердце.

Этот поэт — Поль Верлен.

Этот старый алкоголик, уличный бродяга, кабацкий завсегдатай, грязный циник обладает неотразимо искренним,

детски чистым голосом, и мы, не веря ни словам, ни поступкам его, верим только голосу, с безысходным очарованием звучащему в наивных поэмах его.

И вопреки всем обстоятельствам его жизни каждому, кто о нем говорит, неизбежно приходит на уста это слово: ребенок!

«Верлен, говорит Коппе, на всю жизнь остался ребенком! Как ребенок, был он беззащитен, и жизнь жестоко и часто ранила его».

«Верлен — варвар, дикарь, ребенок… — говорит Ж. Леметр, но в душе этого ребенка иногда звучат голоса, которых никто не слышал до него».

«Ребенок! Да!.. Но испорченный ребенок», — наставительно и сурово прибавляет Рене де Гурмон.

И потому, что он всегда оставался ребенком, его голос был самое чистое пламя лирической поэзии, — певучее пламя, которое звучало всеми извилинами его темной и ясной, его сложной и простой души.

«Этого поэта нельзя судить, как человека здравомыслящего, говорит Анатоль Франс. У него есть идеи, которых нет у нас, потому что он знает и гораздо больше, чем мы, и несравненно меньше. Он бессознателен, и в то же время он один из тех поэтов, которые приходят не чаще, чем раз в столетие. Вы утверждаете, что он сумасшедший? Я тоже думаю это. Он сумасшедший, вне всякого сомнения. Но осторожнее, потому что этот безумец создал новое искусство, и нет ничего невероятного, если о нем когда-нибудь станут говорить, как говорят теперь о Франсуа Вийоне, с которым он так схож: это был лучший поэт своего времени».

Возможен ли перевод такого поэта на иной язык?

A priori я ответил бы: нет, невозможен.

Перевести чужие стихи несравненно труднее, чем написать свои собственные.

Только чудом перевоплощения стихотворный перевод может быть хорош.

Переводы Сологуба из Верлена — это осуществленное чудо.

Ему удалось осуществить то, что казалось невозможным и немыслимым: передать в русском стихе голос Верлена.

Винсент Ван Гог (1853–1890)

La tristesse durera toujours[92].

В. Ван Гог

Я заплатил жизнью за свою работу, и она стоила мне половины моего рассудка.

В. Ван Гог

Как и Фридрих Ницше, Винсент Ван Гог — ярчайший пример гения, при жизни безвестного, нищего и презираемого, но ставшего суперзвездой вскоре после смерти. Я не случайно поставил двух бедолаг в один ряд, потому что у обоих признаки неординарной судьбы проявились чуть ли не с самого рождения, но известность пришла только вместе со смертью.

1890 год, закончившийся самоубийством Ван Гога, начался с двух уникальных и радостных событий: первой, единственной и неожиданной продажи картины «Красные виноградники в Арле» и первой же восторженной статьи о его творчестве, опубликованной в январском номере журнала «Меркюр де Франс» за подписью Альбера Орье. В том же году Моне хвалебно отозвался о его работах, выставленных в Салоне Независимых в Париже. Увы, после первых признаков признания Ницше сошел с ума, а Ван Гог застрелился…

Винсент Виллем Ван Гог появился на свет весной 1853 года в семье приходского священника, в которой, кроме Винсента, было еще пятеро детей. Произошло это в голландской деревне Гроот Зюндерт (Северный Брабант). Роды оказались трудными, и, судя по всему, ребенок имел тяжелую наследственность: мать была подвержена неожиданным вспышкам гнева, брат Тео умер спустя полгода после самоубийства Ван Гога, младшая сестра страдала шизофренией и 32 года провела в психиатрической больнице. Сам Ван Гог был подвержен приступам эпилепсии. Его постоянным состоянием было нервное раздражение. Во время приступов болезни художник становился злым и недоброжелательным, страдал маниакально-депрессивным психозом — то взрывался, то застывал в одной позе. Временами у него появлялись зрительные и слуховые галлюцинации устрашающего характера.

Винсент означает «победитель», но судьба распорядилась иначе: нужда, голод, бесприютность преследовали художника вплоть до его ужасной смерти, да и он сам расценивал жизнь в темных тонах: «в некоторых обстоятельствах лучше быть побежденным, чем победителем, — писал он, — например, лучше быть Прометеем, чем Юпитером».

Признаки плохой кармы, рока или неординарной судьбы — как хотите — этим не ограничились: по необъяснимому стечению обстоятельств, даже имя ему не вполне принадлежало: под могильной плитой покоился прах «настоящего» Винсента — его мертворожденного брата, появившегося на свет в тот же день, но годом раньше. В детстве Винсенту приходилось, направляясь в церковь, проходить мимо могилы брата, на которой он каждое воскресение читал свое имя — я уж не говорю о том, что в раннем детстве он чуть ли не ежедневно слышал в семье имя своего мертворожденного предшественника. Кто знает, кто может ответить на вопрос, как это повлияло на хрупкую и ажурную детскую психику тонко чувствующего человека?..

Кстати, злой рок семьи продолжается до наших дней: 2 ноября 2004 года исламский террорист зверски убил (застрелил, а потом изрезал ножом) внучатого племяника художника Тео Ван Гога, характером и внешностью похожего на Винсента[93].

Следуя цеховой традиции Средневековья, Ван Гоги из века в век избирали две сферы деятельности: церковную (пасторство в нескольких поколениях) и торговлю произведениями искусства (трое братьев отца и родной брат Тео). Как мы знаем, Винсент опробовал оба эти поприща, потерпев сокрушительные неудачи.

В 1869 году, в возрасте шестнадцати лет, по рекомендации дяди, Винсента взяли на работу в гаагский филиал парижской художественной фирмы «Гупиль». Казалось бы, весьма удачное начало карьеры: впечатляющее знакомство с живописью, посещение музеев, запойное чтение, вполне удачливая работа торговца (Винсент проработал в компании «Гупиль и Ко» более семи лет). Но в 73-м экзальтированного юношу переводят в лондонский филиал «Гупиля». Одинокий в огромном городе, Винсент остро и болезненно переживает одиночество, которое резко усиливается первым любовным разочарованием: юноша отвергнут Евгенией, дочерью хозяйки пансиона[94]. Негативный опыт любви затем будет повторяться, все более омрачая его душу и чувства.

Юношеское поражение в любви выливается в настоящее религиозное исступление. Работа интересует Винсента все меньше, ему не доставляет удовольствия работа с картинами,

которые не соответствуют его собственным вкусам, и он даже радуется своему увольнению из «Гупиля» (1876), перешедшего к тому времени к компаньонам дяди.

Лето 1876 года стало для Винсента Ван Гога переломным моментом в отношении к религии. Будучи сыном пастора, он не думал до этого над тем, чтобы посвятить свою жизнь церкви, но отныне решает стать духовным лицом, начав со чтения молебнов для прихожан церкви Тернхам Грин.

Чтение молебнов явилось подготовкой Винсента к миссии, которую он так долго ждал: его первой воскресной проповеди. Хотя Винсент был полон стремлений стать в перспективе священником, его проповеди были довольно тусклые и безжизненные. Как и его отец, Винсент имел страсть к проповедованию, но так же, как и его отцу, ему не хватало эмоциональности и способности завладеть аудиторией.

Письма Ван Гога этого периода — настоящие проповеди, предельно насыщенные цитатами из Евангелия, которое Винсент хотел выучить наизусть. Движимый неотвязной мыслью о религиозном призвании, экзальтированный до крайности Ван Гог переезжает в Амстердам и начинает готовиться ко вступительным экзаменам на теологический факультет. Его новая цель — стать слугой Господа, то есть, в соответствии с евангельскими постулатами, посвятить себя служению ближним.

В 1879 году ему в последний раз улыбается удача — Винсент получает должность проповедника в Васмесе, шахтерской деревне на юге Бельгии. С присущим ему энтузиазмом он не просто преподает шахтерам Закон Божий, но самозабвенно и за собственный счет помогает им, добровольно обрекая себя на нищенское существование: питается хлебом и водой, даже подвергает себя телесным истязаниям. Он воспринимал предписания Нового Завета как руководство к действию: «Сними с себя то, что имеешь, и отдай это бедным» — звучало для него как прямое указание.

Винсент переехал из удобной комнаты в жалкую лачугу, где спал на полу, отдал всю одежду, которой снабдила его семья, заменив ее поношенным военным мундиром и самодельной рубашкой из мешковины. Он не смывал с лица угольную пыль, дабы не выделяться среди перемазанных шахтеров. Когда ему понадобились бинты для раненого, он разорвал свое белье.

Но альтруистические побуждения, флагеллантство и самопожертвование молодого проповедника претят местным представителям церкви, увидевшим в них признаки фанатизма. По мнению миссионерского общества, Винсент понимал Библию чересчур буквально. Вскоре ему отказывают в должности. Весь

следующий год Винсент борется теперь уже с собственной нищетой, у него нет денег даже на поездки и однажды, решив посетить дом любимого им художника Жюля Бретона, он прошел пешком 70 километров до Коурьерес (Франция), чтобы увидеть Бретона. Однако по прибытии Винсент постеснялся постучать к художнику в дверь и, подавленный, вернулся в Бельгию.

То ли непонимание родителей, то ли неудачи в поисках новой работы, то ли на время прервавшаяся переписка с братом, служившая Винсенту громоотводом, то ли обретение подлинного призвания обращают все помыслы несостоявшегося кюре к живописи. Он вполне подготовлен к новой стезе: работа в художественных галереях «Гупиля», пребывание в главных музейных центрах Европы (Гаага, Лондон, Париж, Амстердам), даже его глубокая религиозность и сочувствие к отверженным отныне должны найти свое воплощение через художественное творчество. «Надо понять определяющее слово, содержащееся в шедеврах великих мастеров, — пишет он в письме к брату Тео, — и там окажется Бог».

После года нищенского существования в Боринаже Винсент направляется в Брюссель, для того чтобы начать обучаться живописи. В это время Винсент с энтузиазмом студента начал изучать колористику. Его попытка обучения в художественной школе была короткой и неплодотворой: глубинный нонконформизм и непримиримый характер не позволяли гению следовать мертвым канонам. Отныне он будет заниматься самоучительством, тщательно, картину за картиной, копируя с репродукций и гравюр произведения Жана Франсуа Милле, Оноре Домье, Рембрандта, Эжена Делакруа, Густава Доре, Хокусая и Хиросигэ. Его главными учебниками стали книги «Travaux de Champs» Жана Франсуа Милле и «Cours de dessin» Чарльза Бага, откуда он перерисовывал понравившиеся образцы. Тео был фактически единственным человеком, который тогда поддержал желание брата стать художником.

Кстати, Винсент продолжал копировать картины других художников практически до конца жизни. Но из-под его руки выходили не копии, а совершенно новые произведения с неповторимым почерком модерниста.

В 1881-м Винсент вернулся домой клянчить деньги у отца. В Эттене, где отец проповедывал в местной церкви, он жил до декабря 1881 года. Это был город рудокопов, и именно они стали его первым натурщиками — здесь Винсент рисовал бедняков за работой.

В это время его больше всего привлекает социальное искусство Жана Франсуа Милле и Жюля Бретона, реализм

Барбизонской школы, а также творчество дальнего родственника матери Ван Гога Антона Мауве. Именно под руководством этого мастера Ван Гог создал в Эттене две первые живописные работы: «Натюрморт с капустой и деревянными башмаками» и «Натюрморт с пивным стаканом и фруктами» (1881).

Казалось бы, наконец художник обрел свою музу и его ждет светлое будущее, но именно в это время отношения с родителями резко ухудшились, а затем и вовсе прервались. Причиной тому стали его нонконформизм, бунтарский характер, нежелание приспосабливаться, а также новая, неуместная и неразделенная любовь.

На рождество 1881-го его ждал второй удар — вдова Кей Вос-Стриккер, кузина Винсента, приехавшая погостить в Эттен, разбила его сердце. 35-летняя Кей была дочерью священника Стриккера, который покровительствовал Винсенту в период его неудачной попытки овладеть латинским. Он влюбился в некрасивую женщину в черном, которая была к тому же на семь лет старше него. Но любовные излияния молодого человека вдова прервала коротким и бритвенным: «Нет, нет, никогда!». Винсент принял «никогда» за «может быть» и, разжившись деньгами у Тео, последовал за Кей в Амстердам в надежде разжалобить ее тоскующее сердце. Он проявил решительность в ухаживаниях и в присутствиии родителей возлюбленной сунул руку в огонь зажженной лампы, заявив, что не уберет ее, пока не «растопит ее сердца». Но отец Кей просто встал и задул огонь…

К этому можно добавить, что отец Кей настаивал на том, чтобы Ван Гог прекратил ухаживания за кузиной, забыл ее и взялся, наконец, за серьезную работу — родители Кей не желали, чтобы дочь встречалась с голодранцем…

Впрочем, Винсент недолго переживал свое поражение. После трехдневных страданий он уехал в Гаагу, сразу направившись в район красных фонарей. Здесь его ожидало знакомство с проституткой по кличке Син (полное имя Класина Мария Хоорник). Син была значительно старше Винсента, ее дочери уже исполнилось 5 лет, она вообще рано состарилась, но и в расцвете лет не отличалась красотой. Она ругалась, как сапожник, много пила, вела типичный образ жизни падшей женщины и ко всему сказанному носила под сердцем своего второго ребенка. Но всё это нимало не смутило Винсента: изможденное, моршинистое лицо и отвислые груди Син привлекали его больше длинных ног и дрожащих ресниц красавиц. Вы спросите — почему? Некоторые отвечают, что Винсент любил и рисовал увядших женщин. Но я думаю, дело состояло в том, что Син согласилась переехать к нему, Винсенту Ван Гогу, и этого было достаточно для того, чтобы

он разделил с ней кров, постель и простил все ее прегрешения. Они прожили вместе следующие полтора года. Их отношения были довольно бурными из-за неустойчивых характеров обоих, а также из-за того, что они долго жили в абсолютной нищете.

Самое удивительное в этой любовной истории — то, что между категорическим отказом Кей и согласием Син прошла только… одна неделя. Винсент и Син жили на окраине Гааги на средства, присылаемые семьей. Теперь у него самого была семья, дом, жалкий скарб, но надолго ль?.. Из письма Винсента брату Тео, в котором он пытается объяснить свой поступок:

«Тогда я подумал: как мне хотелось бы, чтобы рядом была женщина. Я больше не мог жить без любви. Просто без женщины… И вот без долгих поисков я нашел, что искал. Она далеко не красива и не молода, в ней нет ничего особенного. Думаю, что я в какой-то мере возбудил твое любопытство. Она довольно высокая и крепко сложена, у нее не такие изящные ручки, как у Кей Вос, ведь ей приходится много работать. Но она не груба и не вульгарна, и в ней есть что-то очень женское.

И вот — уже не в первый раз — я не смог усмирить в себе влечение и симпатию к созданиям, которых священнослужители презирают и проклинают с высоты своих кафедр. Сам же я вовсе не осуждаю их. Подумай: мне тридцать лет: как же мне не испытывать потребности в любви?.. Эта женщина добра ко мне, очень добра, чрезвычайно мила и сердечна.

Я не только сочувствую… измученной проститутке — я испытываю симпатию к ней. Она — наша подруга и сестра, потому что, подобно нам, художникам, изгнана из общества и отвержена им».

При все том сам Ван Гог относился к любви почти так же, как к творчеству: «Любовь — это нечто вечное», «Жизнь без любви я считаю греховным и безнравственным состоянием». «Между человеком до того, как он полюбил, и после существует такая же разница, как между потушенной и зажженной лампой», «полюбить всерьез — это все равно, что открыть новую часть света».

Хотя Винсент и Син принадлежат к разным социальным слоям, Ван Гог заявил, что собирается официально жениться на Син. В ответ на это родители угрожали объявить сына недееспособным. Но Винсента ждала еще беда — как ранее Ницше, он успел подхватить венерическую болезнь[95]. Похоже, что беременная Син страдала той же болезнью и что именно она заразила Винсента. Впрочем, это не помешало ей родить ему сына, названного Виллемом. Сын родился болезненным, унаследовал болезнь родителей, но его быстро излечили.

Несмотря на привычные финансовые трудности, Винсент оставался верным своему призванию и завершил несколько картин. Это, в основном, морские и городские пейзажи в традициях Гаагской школы. Но ему были чужды идеализированные образы, присущие художникам этого направления, он явно тяготел к изображению скорее правдивому, чем прекрасному, его цель — выразить искреннее чувство, движение души, а не добиться добротного исполнения.

В одном из писем брату он писал: «Я чувствую, что моя работа — это постижение сердца народа, что я должен держаться этого пути, должен вгрызаться в глубину жизни и, невзирая на бесконечные трудности и тревоги, пробиваться вперед». И далее: «Именно потому, что я так часто видел, как топчут слабых, я сильно сомневаюсь в подлинности многого из того, что именуют прогрессом и цивилизацией. Правда, я даже в наше время верю в цивилизацию, но только в такую, которая основана на истинном человеколюбии…»

Видимо, пора понять, что Винсент принадлежит к тому человеческому типу, который не способен к человеческому общежитию и социальным нормам. Трагедия его жизни состоит в том, что он *не такой, как все*, он органически не способен уживаться с обыденностью, привычностью, общепринятостью. Естественно, бремя семейной жизни для него быстро становится невыносимым. К тому же Тео уговаривает брата уйти от Син с тем, чтобы полностью отдаться искусству.

Син и ее дети позировали для десятков работ Винсента, и за этот период он значительно вырос как художник. Ранние, более простые его рисунки шахтеров в Боринаже явились подспорьем для более совершенных и эмоционально наполненных работ. Возьмем, например, «Син, сидящая на корзине, с девочкой». В этой картине Винсент мастерски передал тихий семейный уют и подчеркнул чувство отчаяния — ощущения, которые олицетворяют 19 месяцев совместной жизни с Син.

Так же, как в Боринаже, Винсент переживает личную трагедию в одиночестве. Из-за чувств к детям Син Винсент с большим сожалением покинул Гаагу. В середине сентября он направляется в Дренте, провинцию в торфяном районе северной Голландии. Следующие шесть недель Винсент вел кочующий образ жизни, переезжая по району и рисуя пейзажи и портреты местных жителей.

1883–1885 годы, именуемые голландским периодом творчества Ван Гога, когда он все чаще стал писать маслом, отражают мрачные настроения этого времени: темный колорит, глухие и мрачные тона, диккенсовские персонажи, трудовой

народ — сотни зарисовок и полотен, из которых самым знаменитым являются «Едоки картофеля».

Ранние картины Ван Гога голландского периода выполнены в темных коричневато-зеленых тонах, и, по мнению экспертов, свидетельствуют о подавленности, замкнутости, психологической изоляции художника. Но и последующее изменение колорита его живописи — появление кричащих, беспокойных тонов — несомненно отражает рост начинающегося нервного напряжения. Винсент жаждет и не может добиться особой звучности любимого им ярко-желтого тона, но сам этот тон характеризует его психиатрические проблемы. В поисках адекватных желтых оттенков Ван Гог изводит себя: не ест, не пьет в поисках подходящей выразительности изображения.

Руководствуясь внутренним порывом и огненным темпераментом, художник насыщает цвет психологическими вибрациями, гипертрофирует цветовые отношения, вносит в них экспрессивный символизм. Созданная в его картинах «симфония желтого» и солнечности — дань не столько болезни, сколько всегда жившему в душе художника стремлению к свету, жизнелюбию. Однако из-за невозможности передачи солнечной энергии другим планетарным объектам произошло своего рода самосожжение: божественный огонь веры трансформировался в адское пламя.

Любая критика приводила Винсента в настоящее бешенство, скажем, когда его друг, художник Антон Ван Раппард не оценил картину «Едоки картофеля», это привело к полному разрыву их отношений.

Почему такая реакция? Потому что Винсент верил и знал, что искусство дает человеку возможность по-новому видеть мир, и покушение невежд на такое видение считал признаком бездарности и неофобии. Кстати, он сам запоем читал классиков, открывавших новые миры в психологии и литературе, и фактически следовал им в своей живописи. Его вклад в искусство — гениальная трансформация мира, позволяющая познакомиться с его новыми измерениями.

С точки зрения Ван Гога, каждый великий художник дает возможность зрителю увидеть какой-то особый уголок мира более отчетливо и выпукло. Если Веласкес был его проводником в мир суровых, почти серых лиц старых поваров, то Моне показал палитру закатов, Рембрандт продемонстрировал, что такое утренний свет, а Вермеер ввел его в общество подростков из Арля («идеальный вермееровский персонаж №», — объяснял Винсент брату, заметив неподалеку от городской арены «отличный экземпляр», относящийся к последней категории).

Несостоявшийся пастор и начинающий художник, обремененный множеством комплексов, всё это время он живет на подачки отца. Отец посылал ему 60 франков в месяц, позже эта сумма увеличилась до 100 франков — разницу компенсировал все тот же спаситель и охранитель Тео, который содержал брата до самой его смерти.

В конце 1885 года, после неожиданной кончины отца и появления слухов о рождении внебрачного ребенка от позировавшей ему молодой крестьянки, Винсент бежит в Антверпен. Здесь он терпит очередную неудачу — провал на экзаменах в местной Школе изящных искусств. Впрочем, Винсент об этом так никогда и не узнает, поскольку, повинуясь своим непредсказуемым импульсам, вскоре уезжает в Париж (февраль 1886 г.), о чем Тео стало известно из записки брата с предложением встретиться в Лувре.

В Париже Винсент какое-то время посещает мастерскую Фернана Кормона. Благодаря связям брата в мире искусств он знакомится со многими выдающимися представителями новых течений в живописи. (Анри Тулуз-Лотрек, Эмиль Бернар, Клод Моне, Камил Писсарро, Альфред Сислей, Пьер-Огюст Ренуар, Поль Синьяк, Жорж Сёра). Два года пребывания в Париже Винсент провел, посещая ранние выставки импрессионистов, методы которых, без сомнения, оказали влияние на творчество Ван Гога, хотя он всегда оставался верен своему неповторимому стилю.

Самым счастливым периодом жизни Винсента многие считают 1886 год, когда он поселился у брата Тео. Но и тогда он чувствовал себя некомфортно: настоящий изгой, нет, скорее, даже невидимка среди художественного бомонда столицы.

В парижский период (1886–1888 гг.) Ван Гогом написано двести тридцать полотен — больше, чем за какой-либо другой этап своей творческой биографии. Это промежуточный этап между традиционной (реалистической) и типично ван-гоговской манерами письма, когда художник испытывает сильные влияния импрессионизма и постимпрессионизма. Он много экспериментирует с цветом, его палитра светлеет, подготавливая почву для тех буйных красок, которые станут характерными для последних лет его творчества.

Источником его бесконечного энтузиазма было постоянное творческое горение: «Я хочу делать рисунки, которые бы волновали и трогали людей», — писал художник. — «В них есть нечто, идущее прямо из моего сердца». «Нахожу в своей работе нечто такое, чему могу посвятить душу и сердце, что вдохновляет меня и придает смысл моей жизни».

Творчество Ван Гога в высшей мере автобиографично. Даже

рисуя пейзажи, он писал себя: одухотворяя природу, пытался передать «сладкую грусть», бесконечность звездного простора, религиозные потребности души.

Париж несколько расширил связи Винсента с людьми, здесь он в очередной раз влюбляется в бывшую модель Дега Агостину Сегатори, пишет с нее несколько ню и красивый портрет. Винсенту удается даже организовать выставку своих работ, вместе с Эмилем Бернаром и Тулуз-Лотреком он организует так называемую группу Малых бульваров, мечтая создать новую коммуну художников. Но парижская действительность быстро остуживает пыл молодых и непризнанных. Сам Винсент прекрасно понимает, что для того «чтобы преуспеть, нужно тщеславие, а тщеславие мне кажется абсурдом». Присущие ему импульсивность и бескомпромиссность постоянно приводят к ссорам и распрям. К тому же настроение Ван Гога резко колебалось в зависимости от погоды. Даже единственный человек в мире, который все это время поддерживал его, брат Тео, жаловался сестре Виллемине на «невыносимость» совместного проживания. К тому же интенсивная парижская жизнь, столичные страсти, плохая погода, нерегулярное питание, злоупотребление алкоголем и курением подорвали и без того слабое здоровье художника.

О себе он писал: «Я не люблю бывать в обществе, мне часто очень тяжело и трудно находиться среди людей, а разговаривать с ними — и подавно». Окружающих отвращали от Винсента его некрасивая и неопрятная внешность (он всегда чувствовал себя скованно в хорошем костюме), крайняя независимость («мне, конечно, безразлично, что обо мне думают») и свободолюбие. Свой социальный имидж художник обрисовал так: «Что я такое в глазах большинства? Ноль, чудак, неприятный человек, некто, у кого нет и никогда не будет положения в обществе, словом, ничтожество из ничтожеств». Характеризуя собственные вспышки агрессивности и грубости, Винсент признавался: «Я — человек одержимый», «Я часто бываю ужасен, назойливо меланхоличен, раздражителен…. становлюсь равнодушным, резким в речах». Его пороки (вспыльчивость, необузданность, алкогольно-наркотическая зависимость, неразборчивость в сексуальных связях) были результатом потребности снять нервное напряжение, расслабиться, забыться.

Сам Винсент, чувствуя нарастающее напряжение, как ранее Фридрих Ницше, был готов продолжить свое вечное бегство — убегание от самой жизни: «Хочу скрыться куда-нибудь на юг, чтобы не видеть столько художников, которые как люди мне противны». В феврале 1888 года он отправляется в благодатный

Арль. Хотя здесь еще царствовала зима и даже местами лежал потемневший снег, вскоре цвета и краски Прованса произведут на него глубочайшее впечатление, и он привязывается к этому краю, как позднее им пленились Сезанн и Ренуар.

Тео продолжает финансировать брата, высылая ему уже двести пятьдесят франков в месяц. У Винсента нет никакой возможности отблагодарить брата, кроме отсылки ему своих картин, которые, как и прежде, никто не покупает…

В Арле Ван Гог поселился в Желтом домике на площади Ла-Мартин, питался в привокзальном кафе. Он почти ни с кем не общается, кроме почтальона Жозефа Рулена, описанного самим художником как «человек с большой сократовской бородой»[96]. Хотя его не покидали планы создания художественной коммуны, он и в Арле ощущал себя изгнанником, живущим в сутках езды от Парижа. Как явствует из картины «Спальня Ван Гога», в Арле он обитал в жалких каморках: стол, два стула и кровать убогой спальни художника… Если сравнить его траты того времени с нынешней стоимостью только одной его картины «Подсолнухи» (40 миллионов долларов), то за эти средства можно было бы оплатить сотни лет такой жизни…

Именно в Арле Винсент за два года создал большую часть своих самых знаменитых картин. Во многом этому способствовало творческое акмэ художника, работа на пленэре и яркий, ослепительный свет Прованса. Отныне высшая реальность Ван Гога — не точность, а глубина, не отражение, а состояние души. Винсент Ван Гог всегда считал, что пойдет «своим путем, не считаясь с современной школой».

Понять творческий метод Ван Гога можно из его монолога: «Почему вы не пишете? Сегодня невероятный пейзаж. Если картина похожа на картину, это не значит, что картина есть. Найдите красоту, которая внутри. Она здесь, я просто теряюсь в ней. И потом, как если бы это был сон, вся эта красота сама пишет себя через меня. Да я вижу всё, что здесь есть, всю силу, всю власть, и когда я закончу, картина передо мной… полностью… она уже написана…»

Краски — в особенности желтая, преобладающая в арлезианской палитре в таких насыщенных и ярких тонах, как в полотнах «Подсолнухи», — приобретают особое сияние, как бы вырываясь из глубины изображения. Работая на открытом воздухе, Винсент бросает вызов ветру, который опрокидывает мольберт и поднимает песок, и для ночных сеансов изобретает систему столь же гениальную, сколь опасную, укрепляя горящие свечи на шляпе и на мольберте. Таким образом написанные ночные виды — отметим «Ночное кафе» и «Звездная ночь над

Роной», оба созданные в сентябре 1888 года, — становятся одними из его самых чарующих картин и обнаруживают, до какой степени яркой может быть ночь. Краски, наносимые плоскими мазками и мастихином для создания больших и однородных поверхностей, характеризуют — наряду с «высокой желтой нотой», которую, по утверждению художника, он нашел на юге, — такую картину, как «Спальня Ван Гога в Арле».

Его цвет и его тепло столь мощны, что разглядывание его картин подобно созерцанию синих, желтых и оранжевых языков пламени за внезапно открывшейся дверцей печи. Мало кто обладал такой способностью отдавать любовь и желать ответной любви.

Между тем, он встречал на своем жизненном пути только непонимание или враждебность: «Можно иметь горящий очаг в своей душе, — писал он, — и все же никто не придет посидеть у него. Прохожие видят только легкий дымок, поднимающийся из трубы, и продолжают свой путь».

Осенью 1888 года в Арль приехал Поль Гоген, гостивший у Винсента с 23 октября по 26 декабря 1888 года. Ван Гог надеялся, что его друг возглавит в Арле планируемое им содружество художников. Некоторое время они плодотворно трудились вместе, хотя нередко ссорились на профессиональной почве: каждый рьяно отстаивал собственное понимание руководящих принципов и стиля художественного творчества.

Ван Гог не единожды придирался к товарищу, мог бросить в него первый попавшийся под руку предмет, а порой, после хорошего возлияния, доходило до драк, причем инициатором чаще всего был Винсент. Сам Винсент описывал такие состояния как «наэлектризованные». Одна из таких ссор, произошедшая в ночь с 23 на 24 декабря 1888 года, завершилась трагически: Ван Гог, под влиянием крайнего возбуждения, слуховых галлюцинаций и эпилептического припадка, отрезал себе мочку левого уха. Почтальон Рулен обнаружил пьяного художника на кровати в луже крови. После этого события его психическое здоровье резко ухудшилось, Винсента отвезли в городскую больницу, и с этого момента он стал здесь завсегдатаем, участились приступы безумия, в течение которых Винсент был недееспособен.

Поскольку в истории с ухом много темнот, это трагическое событие не могло не обрасти множеством сенсационных спекуляций, которыми буквально кишит современный Интернет. Скажу больше, ныне проведены обширные ретроспективные расследования этого события с различных точек зрения: психиатрической, искусствоведческой, криминалистической,

морально-этической. Я не буду отдавать предпочтение одной из многих версий трагедии, потому что для меня важны не ухищрения и хитросплетения ретроспекции и не высосанные из пальца обвинения в адрес Гогена[97], но расстроенное психическое состояние самого Ван Гога. Письма Винсента к брату и другие сохранившиеся документы неоспоримо свидетельствуют о желании Ван Гога покончить с собой. Причину трагедии не надо искать вне художника — она гнездилась в нем самом. Она — это годами копившееся тяжелое психическое состояние, надлом, душевный кризис, трагическое переживание жизни, быстро переставшие в душевную болезнь. К тому же ссору и причиненное себе увечье от самоубийства отделяет не очень большой промежуток времени, что дает основание полагать, что Винсент давно выстраивал собственный конец, и отрезанная часть уха — лишь небольшой эпизод неотвратимого…

Хотя поначалу казалось, что дело идет на поправку, 7 февраля 1889 года у Винсента случается очередной приступ, на этот раз ему представилось, будто его отравили. Его вновь помещают на обследования в ту же больницу, где он провел следующие шесть недель.

Нонконформизм, импульсивность, непредсказуемость, болезнь Ван Гога все больше пугают арлезианцев, и в марте 1889 года тридцать граждан написали петицию с просьбой освободить город от «рыжего безумца». Сам Винсент вполне осознает опасность быстро прогрессирующей болезни и твердо решает сделать всё, чтобы вылечиться. В мае 1889 года он добровольно явился в приют для душевнобольных, лечебницу Святого Павла Мавзолийского близ Сен-Реми-де-Прованс. Здесь он даже сохранил возможность в периоды ремиссии писать на открытом воздухе, хотя и под надзором персонала. Тем не менее во время приступов Винсента несколько раз запирали в изолятор для буйнопомешанных. Сам он считал Сен-Реми тюрьмой — это нашло отражение в его знаменитой картине «Прогулка заключенных».

23 декабря 1889 года, ровно через год после нанесения себе увечья, у Винсента случается еще один тяжелый приступ, длившийся около недели, но Винсент снова оправился и вновь приступил к работе. Но приступы учащаются и даже первые признаки признания лишь усугубили депрессию Винсента.

Его полные глубокого символизма картины этого периода отражают быстрые спады и подъемы настроения. В «Воскрешении Лазаря» Лазарь — это сам Ван Гог, мечтающий о собственном «воскрешении», а на картине «Прогулка заключенных» сознание художника четко зафиксировало самоощущение «жизни в

тюрьме», отделенности от остального человечества. Позже Эмиль Бернар, кстати подробно описавший похороны Ван Гога, скажет по поводу этой картины: «Заключенные, идущие по кругу, окруженные высокой тюремной стеной, холст, написанный под впечатлением от картины Доре, от ее ужасающей жестокости, и символизирующий его скорый конец. Разве жизнь для него не была таковой: высокой тюрьмой с такими высокими стенами, с такими высокими… и эти люди, бесконечно идущие вокруг ямы, разве они не бедные художники — чертовы бедные души, которые проходят мимо, подгоняемые хлыстом Судьбы?»

Другая мрачная картина этого периода — «Стая ворон над хлебным полем» — символизирует пустоту и хаос. Даже фантастические шедевры Ван Гога — «Звездная ночь», «Дорога с кипарисами и звездой», «Оливы, синее небо и белое облако» — наполнены предельным графическим напряжением, которое усиливает эмоциональное исступление неистовыми завихрениями, волнообразными линиями и динамичными пучками. На этих полотнах — где как предвестники смерти вновь возникают кипарисы и оливковые деревья с искореженными ветвями — символическая значимость живописи Ван Гога особенно заметна. Произведения, созданные в Сен-Реми, свидетельствуют о том, что Ван Гог героически сопротивлялся развитию болезни.

Но, увы, отныне периоды бурной активности чередуются с глубокими депрессиями и полной непредсказуемостью. Недолго погостив в семье Тео в Париже, в мае 1990-го Винсент переехал из психиатрической лечебницы Сен-Реми-де-Прованс в городок Овер-на-Уазе, близ Парижа. Там он познакомился с доктором Гаше, который, будучи художником-любителем, высоко оценил его творчество. Гаше был известным врачом, выезжал на консультации в Париж. Он восхищался портретами кисти Ван Гога, особенно картинами «Арлезианка» и «Автопортрет», привезенными из Сен-Реми.

Предсмертные месяцы стали ярким выражением акмэ Ван Гога — за два с небольшим месяца пребывания в Овере, последнем пристанище гения, он, работая как одержимый, написал почти восемьдесят полотен, в которых проницательный человек может увидеть глубинное стремление к четкости и гармонии — кстати, в этот короткий промежуток времени Винсент почувствовал значительное облегчение. Однако все попытки эксцентричного доктора Гаше вылечить Винсента Ван Гога оказались безрезультатными. Доктор Гаше самоотверженно присматривал за Ван Гогом, считая, что отдых излечит его, но сам страдал депрессиями. Винсент писал брату, что доктор болен

сильнее, чем он сам.

Беспощадную честность Ван Гога передает его последний автопортрет, законченный за несколько месяцев до самоубийства. Измученный повторяющимися приступами безумия, художник безжалостно всматривается в себя и изображает истерзанную душу, отчаянно борющуюся с кошмарами, которые обступают его. Его лицо выражает стоицизм, губы крепко сжаты, глаза гипнотизируют своей решительностью.

…В последние два месяца своей жизни художнику с трудом удается заглушать внутренний конфликт, который куда-то гонит и подавляет его. Отсюда такие формальные противоречия, как в «Церкви в Овере», где изящество композиции диссонирует с буйством красок, или же конвульсивные беспорядочные мазки, как в «Стае ворон над хлебным полем», где медленно парит мрачное предзнаменование неминуемой смерти. К тому времени Винсент уже полностью одержим дьяволом, который прорывается наружу все чаще и чаще.

Последними каплями нарастающего кризиса становятся семейные проблемы: Тео серьезно заболел[98], у него серьезные финансовые проблемы и, кроме того, он отказался провести летний отпуск с братом в Овере, что привело брата к очередному кризису.

В конце жизни Винсента не покидала мысль о самоубийстве. Фактически он повторил судьбу Клейста, занятого поиском партнера в жутком деле самоуничтожения: одно время планировал совершить этот акт вместе с шотландским художником Александром Ридом.

Диагноз психиатрического недуга Ван Гога продолжает дискутироваться до настоящего времени: диффузный менинго-энцефалит, шизофрения, психическая дегенерация и конституциональная психопатия, обусловленные наследственностью и жизненными невзгодами.

Ретроспективный диагноз Ван Гога — эпилепсия в сочетании с маниакально-депрессивным психозом. Эпилептические припадки были его неадекватными реакциями на внешние угрозы или страхи. Отъезд Гогена, женитьба брата, его отказ приехать в Арль, рождение племянника — незначительные поводы приводили к бурным приступам.

Обладая обостренной интуицией и пророческим даром, он писал о себе: «Я сдохну или… превращусь в идиота» и сравнивал себя с птицей, пытающейся вырваться из клетки: «Но клетка не поддается, а птица сходит с ума от боли…»

27 июля 1890 года в один из очередных кризисов Ван Гог прямо в поле, за написанием картины в пронзительно-желтых

тонах под названием «Поле ржи», выстрелил себе в грудь из пистолета, который впоследствии так и не был найден[99]. У него хватило сил добраться до пансиона Равокса, но судьба его была предрешена: земная жизнь художника завершилась 29 июля в возрасте тридцати семи лет[100]. Местный кюре отказал великому художнику в отпевании как самоубийце…

Тео позже писал: «Он хотел умереть. Когда я сидел рядом с ним и говорил, что мы поможем ему выздороветь, что надеемся, что он избавится от своего отчаяния, он сказал мне: «La tristesse durera toujours» («Печаль продлится вечно»). И я понял, что он хотел этим сказать…» Винсент умер на руках брата, который позже писал, что физически ощущал, как жизнь уходит из него.

Последствия шока, вызванного смертью Винсента, были катастрофическими для Тео, сломав и его психику. Через шесть месяцев он тоже умер. Степень его отчаяния видна из письма матери, написанного вскоре после смерти Винсента: «Невозможно описать мое горе, как невозможно найти утешение. Это горе, которое будет длиться и от которого я, конечно, никогда не избавлюсь, пока я жив. Единственное, что можно сказать, что сам он обрел покой, к которому стремился… Жизнь была для него такой тяжелой ношей, но теперь, как это часто случается, все расхваливают его таланты… О, мама! Он был таким моим, моим собственным братом».

Тео Ван Гог скончался через полгода после Винсента. Он был похоронен в Утрехте, но в 1914 году Джоанна, жена Тео и горячая поклонница работ Ван Гога, перезахоронила тело мужа рядом с Винсентом на кладбище в Овере. Джоанна попросила, чтобы между могилами посадили веточку плюща из сада доктора Гаше. Это любимое растение Винсента, по сей день покрывающее ковром могилы Винсента и Тео. Художник любил рисовать плющ, считая его символом своего внутреннего мира.

Творческая биография Винсента Ван Гога насчитывает всего десять лет. Но за это время он создал более 800 живописных полотен и около 900 рисунков (всё это — за 9 недолгих лет художественного творчества). При жизни он продал несколько рисунков и единственную картину, выставленную братом в Салоне отверженных («Красные виноградники в Арле»), за четыреста франков (!)[101]. Нынешняя стоимость картин Ван Гога составляет много миллиардов долларов, только одна из них — «Подсолнухи» — была куплена в 1987 году за 40 миллионов, а «Ирисы» — музеем П. Гетти в Лос-Анджелесе еще дороже.

Хотя сам художник выражал уверенность, что слава ему не грозит («Как художнику мне уже никогда не стать чем-то значительным — в этом я совершенно уверен», — писал он Тео),

произведениями выдающегося художника ныне гордятся крупнейшие музеи мира.

Ван Гог не для того отрезал себе ухо, чтобы «Сотбис» зарабатывал миллионы на его картинах — это проворный бизнес научился получать несусветные барыши на несчастье гения. Увы, слишком типично и закономерно…

Первые статьи о Ван Гоге появились во французской прессе в год его смерти. Известный критик Альбер Орье и писатель Октав Мирабо отметили огромную эмоциональную силу в выражении художником жизни природы и человека, умение представить эту жизнь гораздо более глубокой и драматичной, чем в произведениях импрессионистов.

После смерти Винсента, а вскоре и Тео, заботу о живописном наследии Ван Гога взяла на себя вдова брата Джоанна Ван Гог-Бонгер. С фанатичным упорством и неиссякаемой энергией Джоанна писала письма, договаривалась об аудиенциях, организовывала выставки творений Винсента, которые, по мнению многих экспертов, не имели ни малейшей художественной ценности, содействовала изданию писем и альбомов репродукций шурина. Интерес к творчеству живописца стремительно рос. Джоанна смогла добиться, что ко времени ее смерти в 1925 году Винсент был уже чрезвычайно популярен. Ее дело продолжил сын Тео и Джоанны и племянник Винсента, Винсент Виллем.

Власти Голландии заинтересовались творчеством знаменитого земляка лишь после окончания Второй мировой войны. Было принято решено создать Фонд Винсента Ван Гога и открыть в Амстердаме большой музей художника, построенный архитектором Герритом Ритвельдом. Его строительство началось в 1963 году при непосредственном участии племянника живописца, сына Джоанны, ставшего инженером. Музей Винсента Ван Гога в Амстердаме был открыт в 1973 году, но окончательно его строительство завершилось лишь в 1999-м. Здесь собрана самая большая коллекция работ живописца: более 200 картин, более 500 рисунков и примерно 700 писем художника.

Вместе с Полем Сезанном, Жоржем Сёра и Полем Гогеном Ван Гог ныне считается одним из основоположников современного искусства.

Его творчество было попыткой упорядочить мир, оно дало ему возможность примириться с враждебной действительностью и с раздирающими его внутренними противоречиями. Ван Гог противостоял непостижимости мира со страстной убежденностью, с теоретически обоснованным взглядом на вещи, свойственным художнику. Он не ставил перед собой задачи укрыться от

реальности и не стремился сознательно занять позицию страдальца в жизни, напротив, он был неистово увлечен идеей воплотить мир в ярких, осязаемых образах.

Альфред Жарри (1873–1907)

Я никогда не иду туда, куда идут все.

Г. Бальтасар

Человеческое сердце обладает досадной склонностью именовать судьбой только то, что его сокрушает.

А. Камю

Короткая жизнь Альфреда Жарри драматична от самого начала и до стремительно наступившей кульминации — скандальной постановки фарса «Король Убю», завершившегося смертельной развязкой.

Отец Альфреда, Ансельм Жарри, был разорившимся торговцем средней руки, слыл легкомысленным человеком, а мать, урожденная Каролина Кернест, — полусумасшедшей и взбалмошной особой, кичившейся дворянским происхождением и благородным воспитанием. Ей льстило обращать на себя внимание окружающих умопомрачительными шляпками и экстравагантными переодеваниями. Альфред-Анри Жарри, появившийся на свет от этого странного брака 8 сентября 1873 года в бретонском городе Лавале, не любил родителей. Повзрослев, он не стыдился называть отца ничтожеством, а мать — «лишенной души».

Родители рано развелись и Каролина Жарри, забрав шестилетнего Альфреда, перебралась в небольшой городок Сен-Бриё, а затем в столицу Бретани Ренн. Получив здесь степень бакалавра, Жарри отправился в Париж для продолжения образования.

Когда в возрасте 18 лет провинциал приехал «покорять» Париж, в нем не было и намека на будущего ёрника и макабера: он выглядел скромным, благовоспитанным юношей с хорошими манерами, тщательно следил за своей внешностью, был старателен и усидчив. Свидетельствует Ф. Лефевр: «По-человечески он был сердечен и даже сентиментален. Он говорил быстро, приятным чистым голосом; в нем еще нисколько не было той сухости в обращении, того выговора папаши Убю, той манеры

держать себя, которые он усвоил позже…»

В 1893-м был издан первый сборник работ Жарри «Les minutes de sable mémorial». В том же году скончались родители Жарри; доставшееся Альфреду небольшое наследство он довольно быстро промотал.

В столице с Альфредом произошла малопонятная вещь: способный молодой человек с великолепной памятью, почти круглый отличник в лицеях Сен-Бриё и Ренна, с треском провалился на письменных экзаменах в Высшую нормальную школу. Записавшись на отделение риторики в знаменитый лицей Генриха IV[102], он предпринял еще несколько безуспешных попыток поступить в Высшую нормальную школу, а в марте и октябре 1894 года пробовал сдать экзамены на степень лиценциата в Сорбонне, но и здесь потерпел полное фиаско. Оставшись до конца жизни бакалавром, Альфред тяжело переживал этот удар по самолюбию.

На короткое время судьба улыбнулась ему: начав сочинять юмористические скетчи-фарсы, А. Жарри стал сотрудничать с малотиражной парижской прессой: опубликовал фрагмент «Гиньоль» и небольшое эссе «Быть и жить». Его первые литературные пробы, отличавшиеся остротой ума и острым сатирическим даром, были замечены известным поэтом и влиятельным литературным критиком Реми де Гурмоном, который ввел начинающего автора в круг редакции журнала французских символистов «Меркюр де Франс». Журнал издавали Альфред Валетт и его жена, писательница Маргерит Эмери, выступавшая под псевдонимом Рашильд.

Проницательный Альфред, быстро подмечавший человеческие слабости, сообразил, что Маргерит гордится «мужским складом ума» и хитро обыграл эту женскую слабость:

— Нам приходилось читать ваши историйки, мадам, — сказал он, впервые появившись в салоне Рашильд на одном из ее «вторников». До сегодняшнего дня мы полагали, что их сочинил мужчина! Теперь мы видим, что ошиблись, и это достойно всяческого сожаления.

Хитрость сработала, и уже в июле 1894 года журнал опубликовал небольшую драму Жарри «Альдернаблу», а в сентябре — книгу «Песочные часы памяти», изданную, правда, небольшим тиражом (около 200 экземпляров).

Увы, литературная карьера Жарри оборвалась так же быстро, как и началась: в ноябре 1894 года его призвали на военную службу. Позже опыт военной службы Жарри положил в основу повести «Дни и ночи».

Выросший без отца, избалованный матерью, привыкший

делать «что хочется», Жарри, конечно, был органически не способен переносить армейскую дисциплину, и хотя благодаря высоким родственным связям он пользовался разными послаблениями, получал внеочередные отпуска в город, частенько симулировал болезнь, чтобы «отдохнуть» в полковом госпитале, и даже позволял себе вежливо поиздеваться над начальством, служба была для него мукой. Небольшого роста, с коротковатыми ногами и руками, Жарри не был в состоянии ни маршировать в ногу, ни даже правильно держать ружье, которое вынужден был носить на манер алебарды. Пробыв в армии тринадцать месяцев (вместо положенных четырех лет), он был комиссован 14 декабря 1895 года в связи с «хронической желчно-каменной болезнью»[103].

Полторы недели спустя, на Рождество, поделив с сестрой наследство недавно скончавшегося в Лавале отца, Жарри был уже в Париже. Начинался 1896 год, «главный» год в его жизни — год «Короля Убю».

В июне этого года неудачливый «солдат» устроился секретарем к директору нового модного театра «Эвр» Орельену Люнье-По. Театр «Эвр» был создан в 1893 году как полемическая контроверза реалистически-натуралистического Свободного театра Андре Антуана и имел четкую символистскую программу. В основе его репертуара лежали пьесы восходящих звезд символизма Метерлинка, Ибсена и Гауптмана.

В театре Жарри соглашался на любую работу, но главной его целью являлось «проталкивание» только что написанной собственной пьесы — сатирического фарса «Король Убю» («Ubu Roi»). Надо сразу признать, что идея фарса не принадлежала Жарри: школьный опус имел не только реального прототипа, добродушного толстяка Феликса Эбера (папаши Эба), преподававшего физику в реннском лицее в 80-е годы, но и первоначальный текст, сочиненный однокашником Альфреда, 13-летним учеником реннского лицея Шарлем Мореном (1885). Жарри, поступивший в этот лицей лишь в 1888 году, активно участвовал в коллективных переделках пьесы, изобрел имя Убю (ныне ставшее во Франции нарицательным), а также участвовал в ее домашних постановках.

Кто такой король Убю? Это — главный дегенерат мировой драматургии, мелкий домашний тиран, волею случая превратившийся во всесильного диктатора, беспрекословно подчинившего себе всех и вся. Написанный в 1896 году гротескный фарс фактически предвосхитил тиранов XX века, о которых Эрих Фромм позже скажет: Гитлеры не исчезают, они кишат между вами, ими может быть ваш сосед по лестничной

клетке, сослуживец, учитель, врач… Жарри фактически показал чудовищную сущность некрофила, терзаемого свалившейся на него властью — властью, которая постепенно убивает душу, разрывает сердце, превращает Убю в монстра, в некую механическую машину, не способную ни на один человеческий поступок.

Я не случайно вспомнил здесь Э. Фромма, потому что в творчестве Альфреда Жарри находит свое идеальное воплощение ницшеанско-фрейдистское «Оно», обозначающее совокупность неведомых, бессознательных и подавляемых человеком первобытных инстинктов. Обретая невиданное доселе могущество, это «Оно» немедля пресекает всякое проявление благородных чувств («Так, Благородных этих в яму!»), исключает всякое чувство вины («Сутяг туда же!») и осознание внутриобщественных связей («Богачей под замок!»). Агрессивность нравственного эталона «Сверх-Я» по отношению к «Я» передается предельно аморальному «Оно», высвобождая тем самым его страсть к разрушению.

Надо признать, что созданный одним из актеров образ Убю в какой-то степени был основан на образе самого Жарри; писателю это пришлось по вкусу — и он даже начал сам подражать своему персонажу, таким образом эпатируя публику.

Тончайший психолог, Жарри не ограничивается психологией тирана, но в другой своей пьесе («Убю в неволе») стремлению к власти любой ценой противопоставляет стремление к подчинению — опять же любой ценой. Надо честно признать, что события последних двадцати лет придают второму Убю откровенно пророческие черты, предвосхитившие хронику сталинских и гитлеровских процессов. Для примера приведу отрывок из речи Убю, обращенной к своему адвокату: «Помолчите-ка лучше! Вы мелете всякий вздор и мешаете изложению наших подвигов. Да, господа, раскройте ваши уши и соблаговолите не шуметь… мы умертвили бесчисленное количество жертв… нам бы только пускать кровь, драть шкуры и убивать; каждое воскресенье мы устраиваем публичные оттяпывания голов на специально отведенном для этой цели пригорке, неподалеку от городской стены, с каруселями и торговцами лимонадом… отчеты о наших прошлых преступлениях заархивированы, поскольку порядок у нас в крови…»

В июне 1896 года А. Жарри опубликовал переработанный текст пьесы под своим именем и не без активной помощи жены директора Рашильд уговорил Орельена Люнье-По включить «Короля Убю» (наряду с «Пер Гюнтом» Ибсена, «Аглавеной и

Селизеттой» Метерлинка и «Зорями» Верхарна) в репертуар четвертого сезона театра «Эвр». Спектакль был широко разрекламирован в прессе, чему во многом способствовала с триумфом прошедшая накануне постановка «Пер Гюнта».

Генеральная репетиция громко разрекламированного спектакля едва не кончилась скандалом. Париж еще не привык к откровенному эпатажу и ёрничеству, а в данном случае провокацией было всё: спектакль начинался с ругательства «Merdre!», причесанный под Бонапарта автор с бледным лицом и «темными, словно чернила или глубокая лужа, глазами» прочитал издевательское вступление, декорации шокировали взыскательную публику, именитый драматург Жорж Куртелин в начале третьего акта, вскочив со своего места и обернувшись к зрителям, закричал: «Вы что, не видите, что Жарри издевается над нами?». Зал бушевал, одни ругались последними словами, другие свистели, третьи аплодировали, зрители переругивались между собой. Ситуацию спас главный герой, внезапно пустившийся в пляс и танцевавший жигу до потери сознания. Так или иначе, но Жарри добился желаемого — громкого скандала.

Жорж Ремон писал по этому поводу, что скандал «должен был превзойти скандал “Федры” или “Эрнани”. Нужно было сделать так, чтобы пьесу не смогли доиграть до конца, чтобы зал взорвался». И еще: «Мы должны были устроить суматоху, испуская вопли негодования в том случае, если публика примется аплодировать (что не исключалось), и крики восторга и восхищения, если она начнет свистеть».

Хотя, вопреки ожиданиям, репетиция кончилась овацией, а на следующий день главный герой, дабы усилить негативный эффект, захватил с собой кондукторский рожок и пускал его в ход всякий раз, когда в зале возникал шум.

Пресса не скупилась на издевки: «Полагаю, что, проявив уважение к тексту “Короля Убю”, я без должного уважения отнесусь к своим читателям», — писал обозреватель газеты «Жиль Блаз»; «В прежние времена спектаклю не дали бы закончиться; вероятно, наши отцы были более разумны, а, быть может, и более энергичны, нежели мы» («Ле Солей»); «Это — непристойное надувательство, заслуживающее лишь презрительного молчания… терпению пришел конец» (Франсиск Сарсе в «Тан»); «Требуется дезинфекция», — лаконично подытоживал «Ле Голуа».

В целом, парижская «общественность» восприняла постановку «Короля Убю» как грубую и неудачную мистификацию. «Если Жарри завтра же не напишет, что он посмеялся над нами, он пропал», — такую заметку сделает на следующий день после премьеры в своем «Дневнике» молодой Жюль Ренар.

Как всегда случается в случае авангардных произведений искусства, консерваторы приняли Жарри в штыки, но нашлось немало художников, оценивших новаторский поворот в драматическом искусстве: благожелательные отзывы о спектакле Жарри дали Э. Верхарн, С. Малларме, А. Бауэр, К. Мендес.

Однако даже те, кто ясно почувствовал, что в парижской художественной жизни произошло знаменательное, а быть может, и поворотное событие, испытали скорее чувство тревоги, нежели радости. У. Б. Йитс, присутствовавший на исторической премьере, записал: «Мы… кричали, поддерживая пьесу, однако сегодня ночью, в гостинице “Корнель” мне очень грустно… я говорю… после Стефана Малларме, после Поля Верлена, после Гюстава Моро, после Пюви де Шаванна, после нашей поэзии, после всей тонкости наших красок, нашей чувствительности к ритму… какие возможности еще остаются? После нас — одичавший бог». «Это самое прекрасное явление искусства с тех пор, как искусства больше нет!», — афористически выразился по поводу «Короля Убю» критик Альбер Буасьер.

Хотя в итоге Жарри добился желаемого скандала, однако финал предприятия оказался неожиданным: за скандалом последовал не успех, а провал: наутро после премьеры автор надеялся проснуться знаменитым, а проснулся осмеянным и уязвленным. Самое же худшее и неожиданное состояло в том, что Люнье-По, недовольный провалом пьесы, нанесшим ущерб репутации театра и принесшим значительные убытки, прервал с Жарри всякие контакты. Судя по всему, инфантильно ориентированный Жарри не выдержал серьезного жизненного испытания.

К сожалению, постановка «Короля Убю» не повлияла на финансовое состояние Альфреда — жил Жарри в бедности, да и со здоровьем у него были серьезные проблемы. Не помогал ситуации и откровенно резкий характер Альфреда — под конец жизни он перессорился практически со всеми своими знакомыми и друзьями.

Самолюбивый, гордый и ранимый, нуждающийся в опоре и покровительстве, сохранивший мироощущение пятнадцатилетнего вундеркинда (на вопрос Рашильд: «Верите ли вы в Бога?» — он вполне серьезно ответил: «Да, мадам, поскольку для того, чтобы создать такого человека, как я, нужен Бог»), Жарри рассчитывал на немедленное и безусловное признание своей пьесы и своего таланта. Не пожелав расстаться с отроческим мироощущением, он попытался войти в «мир взрослых» на правах завоевателя — не подчиниться ему, а подчинить его себе. Постановка «Короля Убю» оказалась крахом

такой попытки, а реакция Жарри — реакцией «обиженного ребенка»: противопоставив себя «всему свету», он надел защитную «маску Убю» и сделал из нее средство холодного террора против окружающих; и если поначалу, когда Жарри владело простое желание задеть публику, маска еще не срослась с лицом, то вскоре он перестал играть в «папашу Убю», а стал им — стал собственной маской. Страшное заключалось в том, что, превратив свое существование в перманентный эпатаж, а «дни и ночи» — в непрерывный алкогольный эксцесс[104], который сделался неотъемлемым элементом маски и средством агрессии, Жарри тем самым отправился на добровольную встречу со смертью.

Трансформация добропорядочного провинциала в эпатирующего представителя андерграунда произошла весьма быстро, и биографы теряются в догадках о ее причинах. Возможно, сказался его мятежный, лотреамоновский дух, но, мне кажется, Жарри оказался сверхчувствительным к «безмятежному» общественному лицемерию, на которое реагировал так, как это во все времена делали последователи Диогена. Мрачные розыгрыши, висельный юмор, неприличия и жуткие выходки Жарри со временем стали притчей во языцех, вызывающей лишь раздражение, брезгливую насмешку и снисходительную жалость коллег по литературному цеху.

По словам биографов, всегда экстравагантный Альфред Жарри был человеком, превратившим собственное существование в сознательный и жестокий хепенинг. Экстравагантность Жарри проявлялась не только в творчестве, но и в жизни. Обладая маленьким ростом, он снимал комнату «по росту», высотой в 1 м 68 см, меблированную столом и стульями со спиленными ножками. Согнутые в три погибели гости могли созерцать хозяина, пишущего лежа прямо на полу, либо расстреливавшего из револьвера пауков на потолке. К кровати был прислонен велосипед: «Это чтобы кататься по комнате», — объяснял Жарри посетителям.

Даже внешним видом, «лицом-маской», Жарри эпатировал публику: мертвенно бледный лоб, накрашенные и напудренные щеки, «бретонские» усы «цвета сажи», опускавшиеся по уголкам рта, яркая краснота накрашенных губ, неподвижный взгляд блестящих, «совиных», глаз, безжалостно сверливший собеседника. Его движения напоминали робота на шарнирах, а «металлическая» речь была резкой и лишенной интонаций. Современникам, знавшим Жарри в последние десять лет жизни, он запомнился устрашающим человеком-марионеткой, дергающимся на сцене жизни.

Одетый в засаленный костюм велосипедиста, он то разъезжал на своем «двухколесном коне», трезвоня в прикрепленный к рулю трамвайный звонок, то, спрятавшись за оконными жалюзи, обстреливал горохом цилиндры проходивших внизу буржуа, то, к восторгу зевак, нырял в Сену и через минуту появлялся на поверхности с живой рыбой в зубах! Большинство анекдотов о Жарри связано с его мрачными розыгрышами и макаберным юмором. Приехав на похороны Малларме босиком, в шлепанцах, Жарри лишь перед самым погребением в знак траура переобулся в канареечно-желтые дамские туфли, однако не сменил забрызганных дорожной грязью, промокших брюк и в ответ на осторожное замечание Октава Мирбо заявил: «Ну что вы! У нас дома есть другие, еще погрязнее!» Воспоминание о самом знаменитом случае из жизни Жарри принадлежит писательнице Рашильд. Однажды на ее глазах Жарри, имевший «несчастную привычку палить из револьвера не только по всякому поводу, но и без повода», развлекался стрельбой в саду и до смерти перепугал соседку, чьи сыновья гуляли за оградой. «Подумайте только, мадам, ведь месье мог убить кого-нибудь из детей!», «Э, ма-да-ме, — флегматично парировал Жарри, появляясь из-за спины Рашильд, — случись вдруг такая беда, мы вам наделаем новых!»

Рашильд свидетельствовала: «День Жарри начинался с того, что он поглощал два литра белого вина; между десятью и двенадцатью часами следовали друг за другом три порции абсента; за обедом он запивал рыбу или бифштекс красным или белым вином, чередуя его с новыми порциями абсента. Днем — несколько чашек кофе, сопровождавшихся рюмками водки или коньяку, названия которых я позабыла, причем вечером, за ужином, он еще был в состоянии выпить не меньше двух бутылок виноградного вина, неважно, хорошего или плохого».

Не удивительно, что разрыв с Люнье-По стал для Жарри прологом к саморазрушению и крушению литературных связей вообще: вначале произошла ссора с Реми де Гурмоном, затем он лишился поддержки в редакции «Меркюр де Франс» (попытка издавать собственный журнал — «Периндерион»[105] — закончилась неудачей: вышло всего два номера — в марте и июне 1896 года). Даже Рашильд, питавшая к Жарри «материнские чувства», не смогла преодолеть неприязни к его выходкам, достойным «взбесившейся обезьяны».

Пьеса Жарри «Король Убю» стала началом цикла пьес о Папаше Убю и открыла новые возможности драматургии и сценического искусства. Но после провала «Короля Убю» жизнь Жарри быстро покатилась под уклон. Проев наследство и перессорившись со всеми, Жарри бедствовал, голодал, некоторое

время жил у таможенника Руссо. Хотя с 1897-го по 1902 год ему удалось издать несколько книг (романы «Дни и ночи» и «Суперсамец», два «Альманаха Папаши Убю», «Убю в неволе»), его все чаще отказывались печатать, а для книги «Деяния и суждения доктора Фаустроля, патафизика», Жарри до конца жизни так и не смог найти издателя.

Последние семь лет жизни Жарри — это годы его быстрого и едва ли не сознательного самоуничтожения. Впрочем, временами он пытается сопротивляться самому себе (в поисках заработка сотрудничает в некрупных журналах и газетах, покупает крохотный участок земли и сооружает на нем столь же крохотное — 3,69 х 3,69 м — жилище, строит литературные планы, силится закончить роман «Драконша» и оперетту-буфф «Пантагрюэль»), но безуспешно. Ему становится все хуже и хуже — и физически, и морально, и материально. Опутанный долгами, он то безвылазно сидит в своей столичной квартирке («без огня», «с промокшими ногами»), то мечется между Парижем и Лавалем — и беспрестанно пьет абсент и эфир. Кризис наступает в мае 1906 года: тяжело больной, уверенный, что находится при смерти, Жарри составляет завещательное распоряжение и исповедуется, однако к собственному удивлению неожиданно поправляется. Впрочем, это лишь временное улучшение, которое не может отвратить конца.

Конец Альфреда Жарри был ужасен. Рашильд позже вспоминала: «Он уже почти ничего не ел, но все еще пил. Я принимала его по вторникам — в тот день, когда он вставал, двигался и говорил, словно призрак самого себя, — с мертвенно-бледным лицом и ввалившимися глазами… Он был настолько пропитан эфиром, что это чувствовалось на расстоянии. Он ходил, словно лунатик… Думаю, что он умер задолго до своей физической смерти, и, как он сам однажды решился написать, его распадавшийся мозг, словно какой-то механизм, продолжал работать по ту сторону могилы».

29 октября 1907 года знакомые, обеспокоенные отсутствием Жарри, вскрыли дверь его квартиры и обнаружили его в полубессознательном состоянии и с парализованным ногами. Жарри привезли в больницу, где он пришел в себя. На пороге вечности писатель не утратил своего черного юмора: «Больному становится все лучше и лучше!», — заявил иссохший умирающий врачам. Перед смертью он потребовал бутылку вина, которую тут же выпил. Умер Жарри 1 ноября 1907 года в возрасте Иисуса Христа. Последним анекдотом Жарри стал следующий: в день смерти на вопрос лечащего доктора, что может облегчить его страдания, Жарри ответил: зубочистка.

На похоронах Альфреда Жарри, состоявшихся на парижском кладбище Баньё 3 ноября 1907 года, за гробом шли несколько десятков человек. По словам присутствовавшего здесь Гийома Аполлинера, лица провожавших «не казались слишком скорбными… Нет, никто не плакал, идя вослед катафалку Папаши Убю».

При жизни Жарри никто не видел в нем «большого писателя», больше — литературного шута, паяца, созданного им самим гротескного персонажа. Ему понадобилось умереть для того, чтобы современники начали осознавать те новации, которые он принес в театр и литературу.

Проницательный А. Жарри раньше других почувствовал, что театр устал от психологизма, от изощренных диалогов и хорошо закрученной интриги. К тому же у зрителей ослабела вера в театр как в «моральный институт». Йохан Хейзинга в книге «Человек играющий» писал, что весь XIX век прошел под знаком массового приглушения игрового фактора: торжествовали рационализм, морализм, скромность фантазии, серьезность и поверхностность. Место игры и театральности заняли пресловутые штампы «жизненных ситуаций». Подобная «десублимация театра», по словам Г. Маркузе, требовала кардинальных преобразований в сфере самого театрального представления, которое виделось однообразным по сравнению с реальной жизнью, способным быть лишь «отражением, бледной фотографией реальности».

Назрела насущная потребность в театральном «культурном перевороте», который был бы равноправен успехам авангарда в изобразительном искусстве и литературе. «Коперниковский переворот», совершенный в 1896 году Альфредом Жарри, поставил под сомнение истинность отжившей театральной системы Аристотеля.

Следствием этого сомнения явилось недоверие к фабуле, причинности, связности, мимезису и репрезентации. В этот момент у ряда театральных деятелей возникает интерес к «недоброкачественным» с точки зрения позитивистской культуры продуктам — цирку, кабаре, варьете, спорту. Кризис психологического и натуралистического театра отягощается еще и тем, что в начале XX столетия театр начинает рассматриваться шире своей «архитектурной» формы, то есть определенной комплексной системы — театрального здания, сцены-коробки, актера — главного выразителя творческой мысли, спектакля как хорошо отрепетированного представления, «обслуживающих» действие сценографии и музыки.

Если хотите, творчество Жарри в высшей степени экзистенциально в том смысле, который в это понятие вносили С.

Киркегор и Ж.-П. Сартр. К нему в полной мере подходит высказывание последнего, сделанное в «Критике диалектического разума»: «Эта внутренность, которая претендует на то, чтобы утвердиться против любой философии в своей органичности и бесконечной глубине, эта субъективность, вновь найденная по ту сторону языка как личное приключение каждого перед лицом людей и Бога, именно это Киркегор назвал экзистенцией».

У А. Жарри бытие не протекало в рамках причинно-следственных связей, он не мыслил последовательно, поступательно. Напротив, он желал разорвать исторический путь и сделал парадокс и абсурд главными критериями искусства, как в середине XIX века С. Киркегор сделал их основными критериями веры.

Театр абсурда гениального хулигана Альфреда Жарри стал доступен и понятен в годы Первой мировой войны, когда все испытали ощущение обезличенности и бездумности ужасов происходящего, омерзительность устоев цивилизации, допустившей мировую бойню. Фактически с Жарри начался тот «прыжок через прогресс», о котором писал Б. Гройс.

Любопытно, что первый «Манифест драматургов-футуристов», опубликованный 11 января 1911 года в футуристическом журнале «Поэзия», появился уже через четыре года после смерти Жарри. Содержащиеся в нем идеи — «презрение к публике», «отвращение к непосредственному успеху», «наслаждение быть освистанным» — были только калькой со схожих высказываний А. Жарри, Г. Аполлинера, Г. Крэга, Ф. Ведекинда и Т. Тцары.

В декабре 1896 года Ф. Т. Маринетти, еще будучи студентом, присутствовал на премьере «Короля Убю», поставленном Орельеном Люнье-По, и после надолго оказался «задетым» идеями Жарри. Его пьеса «Король Кутеж» стала нескрываемым подражанием «Королю Убю».

Творчество Жарри заново открыли Г. Аполлинер и сюрреалисты. Андре Бретон писал, что начиная с Жарри, литература оказалась на своего рода минном поле, передвигаться по которому можно лишь с крайней осторожностью. И еще: «Уверен, именно с Жарри, а не столько даже с Уайльда, долго считавшееся непоколебимым разделение жизни и искусства оказалось поставленным под сомнение, а затем и исчезло в принципе. По словам самых разных авторов, после постановки "Короля Убю" А. Жарри старался любой ценой слиться со своим персонажем».

Критика начала сравнивать пьесы Жарри с произведениями Данте, Свифта, Рабле, Мольера и даже Шекспира. Подобно

«Путешествиям Гулливера» или рассказам Эдгара По, произведения Жарри были трактованы как синтез сатирического фарса и глубочайших жизненных наблюдений. Письмо, написанное Жарри по поводу постановки пьесы «Король Убю» директору театра Люнье-По, стало чуть ли не манифестом для новых театральных исканий. Идеи Альфреда Жарри, высказанные в этом письме, были впоследствии реализованы передовыми парижскими театрами «L'Ouvre» и «Theatre Libre».

Театр абсурда позаимствовал у А. Жарри жанр гротескного фарса, атмосферу всеобщего идиотизма и хаоса, персонажей-марионеток, иррациональность, бессодержательность и алогичность бытия, основанного на исполнении механических функций, еще — идеи отчуждения и ужаса, отныне реализовавшиеся в жизни даже чаще, чем в театре.

Черный юмор Жарри основан на изобретенной им же «патафизике» — шутовской и бурлескной теории о привнесении хаоса в порядок. Патафизика Жарри, которой он посвятил отдельную книгу, объединяет в себе игру и смех, принимает вид как безобидной шутки, так и радикальной провокации и эпатажа по отношению ко всей человеческой культуре. А. Жарри видел в литературе не репрезентацию реальности, но пророческий вымысел, предвосхищающий будущее. К его творчеству относятся многие постулаты модернизма: «не молчать, но играть с языком, убивая в нем фальшь», «возвратить языку его права», «заново прожить его, заново вдохнуть в него душу», «литература может быть литературой, только разрушая саму себя».

Ж. Делёз объявил А. Жарри неведомым предшественником Хайдеггера как по части работы с языком (творческое косноязычие, создание лингвистических аномалий), так и в отношении развития феноменологии: «Создав патафизику, Жарри открыл путь для феноменологии».

Сегодня Жарри объявлен родоначальником и культовой фигурой театрального авангарда Европы, США и Латинской Америки. В 1926 Антонен Арто вместе с Роже Витраком и Робером Ароном создали «Театр Альфреда Жарри». Во Франции существует «Колледж парапсихов» — литературное объединение, мэтром которого провозглашен Жарри. Хулиганские, эпатирующие благовоспитанных господ тексты Жарри стали ярким образцом контркультуры рубежа XIX — XX веков, предвосхитив футуризм, дадаизм, сюрреализм и театр абсурда. Наряду с Ш. Бодлером, Лотреамоном и А. Рембо, имя Жарри ныне входит в число почитаемых предшественников современных модернистов…

На родине Жарри, в Лавале, ему установлен памятник работы

Осипа Цадкина. По фарсам о короле Убю написан балет Б. А. Циммермана (1966). В 1948 году организован шутовской Колледж патафизики, в 1979 — Общество друзей Альфреда Жарри. В 2007-м были организованы мероприятия по случаю 100-летней годовщины смерти писателя.

В заключение несколько афоризмов и отрывков из Жарри:

Под слоем вековечной пыли
Сердца в отчаянье застыли.
Мы вязнем в пустоте, как цапли меж болот.
Но свет грядущего обильный
Сквозь витражей свинцовых свод
Как ливень озарит наш подвиг некрофильный.

Коль в воскресенье был денек погожий
Мы, приодевшись, шли рука к руке
Взглянуть, как в переулке Краснорожей
Буржуев будут тяпать по башке.

Припев: Там брызжут весело мозги,
Толпа гогочет: «Каково!»
Король Убю раздаст долги.
Хор: «Ура папаше, мать его!»

Все норовят пробиться в первый ряд.
Здесь главное — занять места получше.
Плевать на оплеухи и пинки.
А я влезал на мусорную кучу,
Чтоб не заляпать кровью башмаки.

Вот и ходи смотреть в денек погожий,
Как бравые Долдоны-мясники
Гуляют в переулке Краснорожей!
Придешь с башкой — уходишь без башки!

…

Нас и обманом не обобрать:
Нет никогда нам не лень в кровать.

Рассказ о понятных вещах отягощает ум и портит память, в то время как абсурд упражняет ум и тренирует память.

Свобода в том и состоит, чтобы всегда — слышите, всегда, всегда! — опаздывать на наш маленький практикум по свободе.

Тупая недисциплинированность в любое время дня и ночи — вот основное оружие свободного гражданина.

Да поможет эта глава толпе, неизлечимо пораженной куриной слепотой и умеющей различать лишь старые знакомые огоньки.

Роберт Музиль (1880–1942)

Музиль был квинтэссенцией всего лучшего, чем располагала австрийская литература: утонченности и силы, гибкости, мудрости и иронической легкости…

С. Цвейг

Музиль принадлежит к числу абсолютных эпиков мирового масштаба. Его comedie humaine охватывает всю полноту мира… Он один из самых строгих и точных художников, порожденных мировой литературой…

Г. Брох

Самые опасные люди — одержимые, фанатичные, абсолютно уверенные, не знающие альтернатив. До сих пор *такие* правили миром. Не оттого ли мир столь плох? Мы слишком натерпелись от людей «со свойствами», не пора ли прислушаться к «человеку без свойств» — к державе в о з м о ж н о с т е й, к тем, чьи свойства еще не одеревенели, а «находятся в состоянии перманентного акта творения» — как у Адама, который сотворен, сотворяется и будет сотворяться?

Но вот тут-то и нужны люди, «которых еще нет» — открытые, сомневающиеся, взвешивающие, незашоренные, широко смотрящие на мир, знающие все его недостатки, не приукрашивающие человека — со свойствами или без них.

Свидетельствует Р. Музиль: «Еще в детстве отец часто просил меня объяснить ему, чем я в данный момент занимаюсь; я никогда не мог этого сделать. Так осталось и сейчас; пожелай, я объяснить кому-нибудь главы о психологии чувства[106], над которыми я работаю так долго, я бы сразу смутился и запнулся. С эгоистически-благожелательной точки зрения это, вероятно, основное свойство человека без свойств, его отличие от писателей, которым всё ясно; это — "образное" мышление вместо чисто рационального. Но здесь заключается и главная неясность всей моей жизни. Голову мою едва ли назовешь неясной, но и

ясной тоже не назовешь. Если выразиться снисходительно, проясняющая способность развита во мне достаточно сильно, однако и затемняющая стихия уступает свои позиции лишь в частностях.

Отцу моему была свойственная ясность, а вот мать отличалась странной растерянностью, несобранностью. Как спутанные со сна волосы на миловидном лице».

Если цивилизация сформировала тип человека трафаретного, расчисленного, закосневшего в броне условностей («свойств»), значит, первым условием задачи должен быть человек «расшатанный», отрешившийся от всех традиционных «твердых» критериев поведения, открытый всему.

При этом Музиль демонстративно помещает своего «экспериментального» человека в атмосферу неопределенности, предлагая ему вместо «чувства действительности» руководствоваться «чувством возможности». Возможность — одна из главных категорий музилевского мира… Соответственно этому синонимом «иного состояния» предстает «эссеизм», «жизнь на пробу» (от исходного значения слова «essay» — проба, попытка).

Но «иное состояние» — это еще экстатическое переживание полноты бытия, мистика жизни, страдания, любви. Р. Музиля сближает с У. Б. Йитсом интерес к таинствам человеческой психики и паранормальным явлениям. Как показали текстологические исследования «Человека без свойств», роман изобилует прямыми и скрытыми, контаминированными и ложными цитатами из Бёме, Сведенборга, Экхарта, персидских, китайских, греческих и византийских мистиков. Среди обилия состояний «человека без свойств» мы обнаруживаем Ульриха на пустынном островке, в одиночестве переживающего полумистическое «единение с миром».

Нам десятилетиями прививали любовь к натурам цельным, целеустремленным, непоколебимым. Все мы были «верные ленинцы». Но что «верные ленинцы» сотворили с миром? Что продолжают творить? «Светлые идеалы» — фашизма ли, большевизма ли (какая разница?) — вынуждают нас внимательнее приглядеться к другому типу людей — принципиально нецельных, много и разновидящих, способных слушать других и менять свое мнение, и, главное, не требующих ото всех быть как один или следовать за собой.

Таким человеком был Роберт Музиль. Это ему принадлежит одна из лучших максим, которую я знаю. Вот она: «Идеалы: фабриканты иллюзии». Стало быть, надо попытаться жить, не укладывая жизнь в прокрустово ложе сколь угодно прекрасных идеалов… Предвосхищая кнопку «судного дня», еще не

изобретенную, Р. Музиль писал:

«Кнопка, на которую нажимают, всегда бела и красива, а что происходит на другом конце провода, касается уже других людей, в свою очередь ни на какую кнопку не нажимавших».

Свидетельствует Р. Музиль: «Человек, настолько опередивший свое время, что оно его не замечает… Всё делается неправильно. Начиная с ложно истолковываемых классиков и философов. Люди изнемогают под грузом авторитета — но авторитета не мертвецов, а тысяч здравствующих посредников. Это и порождает ненависть ко всей жизненной суете. Наконец-то, наконец-то покончить со всем прошлым всерьез! Таким должен быть Ахилл[107], в такой инструментовке я должен его изобразить. Первая фаза — от первоначальной хаотичности, неспособности стряхнуть с себя сон, неосознанного сопротивления всеобщности до слияния с этой всеобщностью во время мобилизации[108]: таким образом, опять — и все еще — ложный шаг. — История всех его просчетов».

Существует два принципиально несовместимых типа сознания: фанатически-тоталитарного, готового отрицать всю полноту мира ради «идеала», и открытого, «страстно нецельного», ищущего, многоцветного, рефлексирующего, музилевского.

Инженер по образованию и в немалой степени по наклонностям, Музиль ценил математическую точность мышления: «инженерный» склад ума был его гордостью. Но изначально жила в нем и тяга к поэзии, этот могучий и в логических категориях столь трудно определимый дар. Восприняв это как выражение извечного противоречия «ratio-intuitio», Музиль ощутил себя призванным, как никто другой, соединить оба эти полюса, так далеко разошедшиеся, по его убеждению, в жизни человека и общества. При этом каждый из полюсов как бы попадает у Музиля под перекрестный допрос.

«Математика», «инженера» Музиля привлекает в ratio возможность точного и строгого мышления. Правда, тут же возражает поэт: разве не вылился рационализм в бездушную механистичность, в мораль голого практицизма? Не стоит ли в этой ситуации апеллировать к противоположному принципу — к intuitio? Но «математик» начеку: разве не профанирована и эта сфера тоже, разве не стала она уже с конца XIX века полем беспредметных, ни к чему не обязывающих «возвышенных» разглагольствований о «душе», «чувстве», «духе» и т. д.? А ваш рассудок? — парирует поэт (а точнее, наверное, уже и философ). Разве не способен он так всё разъять и формализовать, что при желании легко может доказать прямо противоположные вещи? Разве не является он (по одной из формул «Человека без свойств»)

«виртуозом угодливых суждений»?

Для ума, жаждущего **цельности** мироощущения и бытия, нет горше муки, чем мысль об **относительности** всех его суждений. И с этим комплексом Музиль воюет. Покрывается броней иронии и скепсиса. Пытается выхватить у врага оружие из рук — и славит относительность сущего как самый надежный залог **возможности**: раз всё относительно, значит, и всё открыто. И поскольку перед нами все-таки художник, поэт, самую грандиозную попытку вырваться из плена этих антиномий предпринимает именно он: да, он сделает ставку на ratio, но при двух условиях. Это будет ratio в максимально чистой, беспримесной форме — без липких наслоений, субъективизма «конца века» (отсюда и апелляция к романтикам и мистикам, где идея озарения, как ему кажется, была еще чиста, не замутнена). И это будет принцип, обоснованный методами и средствами чисто рационалистическими, безукоризненно строгими (отсюда и новый термин «нерациоидное»; это, по Музилю, то, что относится к сфере чувства, интуиции, поэзии, но что принципиально познаваемо и доказуемо).

Свидетельствует Р. Музиль: «Необходимо однажды выяснить соотношение между сознательным и бессознательным в возможно более точном смысле этих понятий; не исключено, что результат (если мы сопоставим рассудочную, константную сторону нашей натуры с другой, противоположной) будет поразительным». «Главное для меня — страстная энергия мысли. Там, где я не могу разработать какую-нибудь особенную мысль, работа утрачивает для меня всякий интерес; это относится чуть ли не к каждому отдельному абзацу. Почему, однако, мое мышление, стремящееся в конце концов вовсе не к научности, а к определенной индивидуальной истине, не функционирует быстрее? Я пришел к выводу, что интеллектуальный элемент в искусстве оказывает деформирующее, рассеивающее действие; мне достаточно вспомнить те размышления, которые я записывал параллельно с набросками сюжетов. Мысль тотчас же устремляется по всем направлениям, идеи отпочковываются со всех сторон и разрастаются, и в результате получается нерасчлененный, аморфный комплекс. В сфере точного мышления он скрепляется, ограничивается, артикулируется благодаря цели работы, ограничению доказуемым, разделению на вероятное и определенное и т. д. — короче говоря, в силу требований, предъявляемых к методу самим предметом. А здесь этот отбор отсутствует. На его место вступает отбор посредством образов, стиля, общего настроения».

Роберт Музиль — это вечный поиск со всеми его сомнениями

и обретениями, это отказ от абсолютности, сопряженный с неуверенностью и беспорядочностью, но и ведущий ко всей полноте видения мира, к множеству точек зрения, к обилию перспектив. Его философия — многовариантность, амбивалентность, антиномичность жизни, конкуренция идеалов и идей, открытость для изменений, отсутствие окончательности, вечная незавершенность и неразрешимость.

Он не случайно называл себя вивисектором: «Мсье вивисектор — да, это я! Моя жизнь: приключения и заблуждения вивисектора душ в начале XX столетия. Кто такой мсье вивисектор? Может быть, тип грядущего человека мозга? Так? Но в каждом слове столько побочных смыслов и двусмысленности, столько побочных и двусмысленных ощущений, что от слов лучше держаться подальше».

«Вивисекция» Музиля — это движение в глубину, многомерность, текучесть, проникновение под покровы. Размышляя об искусстве, он предъявлял реализму упрек в том, что его «истина» — правда «верно описанной поверхности», дающая «искаженное изображение», поскольку она далека от разнообразия жизни. «Натурализм изображает неодухотворенную действительность», потому-то и не способен реализовать потребность в духовной сущности, в духовном многообразии.

«Вивисекция души», рефлексия, самоанализ — в определенной степени влияние З. Фрейда, еще — О. Вайнингера, но, главным образом, черта личности, свидетельство внутренней подвижности, отказа от незыблемости, непреклонности.

Именно Роберт Музиль сформулировал идеи философии истины, созвучные современной эпистемологии:

«Мысль… становится живой лишь в тот момент, когда к ней добавляется что-то, не относящееся к мышлению, к логике, и тогда мы ощущаем ее истинность по ту сторону всяческих оправданий».

«Есть истины, но истина не существует. Я вполне могу высказать два абсолютно противоположных друг другу суждения и быть в обоих случаях правым…»

Музиль-философ и культуролог, предвосхищая Поппера и Фейерабенда, не приемлет систем-идеологий, сковывающих жизнь и культуру (в частности, книга «Закат Европы» О. Шпенглера), — он сам называет это «революцией души против порядка», «периодическим крахом любых идеологий»: «Они постоянно находятся в искаженном отношении к жизни, и жизнь с помощью повторяющихся кризисов избавляется от них, как растущий моллюск избавляется от ставшего ему тесным панциря».

Эволюция духа — отмирание и рождение новых идей, цель творца — «открывать все новые решения, взаимосвязи, сочетания, переменные величины, формировать модели протекания событий, изобретать привлекательные образы возможного человеческого бытия, изобретать внутреннего человека!»

Музилю близки бергсоновские идеи приоритета интуиции как способа глубинного «схватывания» сущностей, «динамической морали», подвижности истины, нерационидного познания «причин и тайных механизмов» человеческого существования.

Даже дневники свои он пишет как альтернативы, даже «малые» его произведения — отпочковываются от «труда жизни»: взвешиваются варианты, меняются образы и имена, примериваются философии, оцениваются модели…

Свидетельствует Р. Музиль: «Иной раз мне думается, что у меня нет морали. Причина: для меня всё превращается в осколки теоретической системы. Но от философии я уже отказался — стало быть, это оправдание отпадает. Что же остается? Случайные идеи, озарения…»

Работа Музиля над замыслом романа и сама по себе специфична. В дневник записывается любая мелькнувшая идея; самые частные повороты в судьбах и взаимоотношениях героев взвешиваются снова и снова; продумываются, перебираются самые разные комбинации. Отдельные заметки тщательно переписываются в другие тетради, группируются, объединяются в тематические циклы. Лаборатория в самом прямом смысле слова. Нескончаемый эксперимент.

Порой многовариантность начинает угнетать его, наводит на мучительные раздумья о собственной нерешительности, непрактичности, неудачливости… Но, как человек взыскующего духа, как человек незаурядного ума, посвятивший жизнь решению двух проблем — как писать и как жить? — Музиль всегда в поиске оптимума, образца, закона.

Здесь тоже характерная для Музиля антиномия. Судьбою своих героев он — на стадии замысла — играет вроде бы как ему заблагорассудится, снова и снова перебирая и комбинируя варианты развития образа, ситуации, всего сюжета, и тут его позиция может предстать как предельно литературная, «эстетская». Но нельзя не увидеть за этим и фанатическую жажду оптимального варианта, стремление сформировать своего героя и свою мысль такими, чтобы они, выйдя из «творческой мастерской» в автономный мир художественного произведения, явили неопровержимую убедительность образца, общеобязательного закона, единственно возможного модуса поведения и бытия в предложенных обстоятельствах.

А вот как о своем стремлении уловить ритмы бытия говорит сам художник:

«Мой дух был вооружен для этой работы поэтически, психологически, отчасти философски. Но в моем нынешнем положении необходима социологичность со всеми вытекающими отсюда последствиями… Иной раз у меня создается впечатление, что мои духовные силы ослабевают; но справедливо скорее то, что часто постановка проблемы превышает их возможности».

И в другом месте:

«Летнее море и осенние горы — два тяжких испытания для души. В их безмолвии скрыта музыка, превышающая всё земное; есть блаженная мука бессилия — от неспособности подладиться под эту музыку, так расширить ритм жестов и слов, чтобы влиться в ее ритм; людям не поспеть за дыханием богов».

Как и Джеймс Джойс, Роберт Музиль писал «трудно», сложно, его проза отличается вязкостью и часто недоступна рядовому читателю, кажется ему «скучной». По словам И. Р. Бехера, такого рода неприятие свидетельствует лишь о неспособности публики сосредоточиться на трудных предметах, думать, напрягать мысль и чувство.

Подобно большинству интеллектуальных писателей, Музиль, как губка, впитывал тексты, влияния, дух эпохи. Здесь он ровня Джойсу, Томасу Манну, Прусту, коллажи которых, видимо, никогда не будут полностью атрибутированы. Р. Хейдебранд предпринял титаническую попытку выявления скрытых цитат из философских, литературных, публицистических и научных источников в «Человеке без свойств», но, мне представляется, эта задача в полном объеме неразрешима.

Подобно Джойсу, Йитсу, Манну, тяготеющим к заимствованиям, ищущим в великой литературе поддержку собственным идеям, Музилю свойственно стремление «расширить свой литературный кругозор, увидеть чужое, чтобы осознать свое». Музиля всегда волновала тема читательского восприятия и — шире — взаимодействия сознаний читателя и писателя, учеников и учителей, новых и старых идей. Говоря о влияниях, он пишет о «превосходстве юности, для которой величайшие умы как раз на то и пригодны, чтобы пользоваться ими по своему усмотрению»: «Чем значительнее ученик, тем меньше он похож на своего учителя».

Молодого Музиля очень угнетало неприятие, отсутствие откликов на его литературные эксперименты. До самой смерти он так и остался «невидимкой», успевшим, однако, осознать, что «новое слово» требует «нового времени», современники же глухи к нему…

Свидетельствует Р. Музиль: «Думаю, мало найдется людей, пребывающих в состоянии такой же, как и я, неустроенности, если, конечно, не считать самоубийц, участи которых мне вряд ли удастся избежать». «Идеалы XIX века рухнули? Скорее так: человек рухнул под их тяжестью».

Даже в наше трагическое тоталитарно-апокалиптическое время мне посчастливилось встречать творцов, принципиально непродающихся. Они предпочли смерть, нищету, страдания успеху.

Нет большего осквернения духа, нежели торговля божьим даром. Проституция благородна по сравнению с этим. Когда же продаются национальные дарования, к тому же маскируясь искренностью, оправдания этому нет. Это — самое тяжелое преступление перед нацией…

Творчество плохо кормило Музиля, как почти всегда случается с неангажированными художниками. И как художник, который не продается, он отказался от карьеры, чтобы даже ею не связывать себя. Надо его знать, чтобы оценить, легко ли ему далось это. И тем не менее… Всё больше углубляясь в «Человека без свойств», он забыл свои собственные свойства, всё реже отвлекаясь заботами о хлебе насущном.

Но ведь презрение к славе парадоксальным (а на самом деле вполне естественным) образом уживалось в нем с честолюбием и удивлением по поводу громкого успеха менее значительных, но более признанных собратьев по перу, точно так же, как сомнение в собственном таланте — с ощущением равенства со звездами первой величины. Его всегда волновали подводные течения, ведущие к публичному успеху, он даже намеревался исследовать секреты восхождения одних и отвержения других. Это извечная тема: как самые талантливые становятся изгоями, а пройдохи, владеющие локтями куда лучше, чем кистью или пером, решают-рушат их судьбы.

«Зависть к другим писателям! Ты всеми покинут, твое оружие в обломках, ты слышишь приветственные клики и музыку, сопровождающие триумфальную колесницу любимца фортуны, — разве это не трагическая ситуация?

Мне не суждено стать писателем в Австрии… Ни одна из австрийских земель не притязает на меня.

А почему, собственно, не притязает? Потому что они слишком провинциальны, чтобы знать обо мне, и нет никакого сородича, который бы подсказал и помог. Но разве не отказались меня принять также и в Немецкую Академию искусств? Когда, как я слышал, незначительное меньшинство предложило мою кандидатуру, большинство отклонило ее с поистине космическим

обоснованием: что для подлинного художника я-де слишком интеллектуален.

Есть, видимо, что-то такое во мне и в моей жизни, что оказывает здесь влияние. «Человек, застегнутый на все пуговицы…»! Но можно ли сотрудничать с этими людьми?!

И в то же время тех, кто проявляет ко мне дружелюбие, я мерю вовсе не такой строгой меркой, как чужаков! Тут меня отличает непоследовательность, в которой надо еще разобраться.

И все-таки я питаю совершенно наивное убеждение, что поэт представляет собой высшую цель человечества; причем ко всему к этому я еще и хотел бы быть великим поэтом! Какое тщательно от самого себя запрятанное себялюбие!

Я столь же известен, сколь и неизвестен; но в результате получается не "наполовину известен", а какая-то странная смесь».

Он трудно писал и чем дальше — тем труднее. Его требовательность к себе нарастала вместе с мастерством, его задачи были непомерны, а силы слабы. Он мало публиковал. Как и Джеймса Джойса, его терзали сомнения в правильности выбранного пути, как и Джеймс Джойс, он не сошел с него…

Как и все скептики, Музиль не шел на поводу у слащавости и благостности, когда речь заходила о человеке. В то время, когда в прекраснодушной наивности Франк и Верфель твердили: «Человек добр!» — он писал: человек — это нечто бесформенное, безмерно пластичное, на всё способное. И, похоже, станет еще хуже…

Эмигрировав, Роберт Музиль в полную меру испытал всё то, о чем писал в «Человеке без свойств». К острой нужде присоединилось мучительное отчаяние полного духовного одиночества и невозможности реализации замыслов. Новые планы разбивались об острые утесы открытых им же жизненных реалий.

Его книги не покупали и не читали; наверное, никогда не будут покупать и читать — за исключением все той же тысячи или нескольких тысяч человек.

Уже в первых «пробах пера» Музиль стремится, главным образом, к изображению внутреннего космоса человеческой души, скрупулезному анализу внутреннего мира, фиксации психологических импрессий. Кредо молодого писателя сформулировано с предельной ясностью: «быть ученым, который помещает свой внутренний организм под микроскоп и радуется, находя что-нибудь новое». Поиск нового в равной мере относится к предмету изображения и к стилю произведения, ибо «старая наивная манера повествования уже не соответствует современному развитию интеллекта».

«Der Mann ohne Eigenschaften», «Человек без свойств», эта неоконченная гигантская эпопея странствий души, новая «Человеческая комедия», — куда глубже той темы, которую *наши* ей навязывали — упадка империи Габсбургов; скорее, это художественно-философский «Закат Европы», «Закат Мира». В распаде Австрии, в ее пассивности и страхе перед зарождающимся новым Музиль — еще до грядущего фашизма — разгадал причины заката: судорожное цепляние за отжившее, за труп.

Из отсутствия будущего вырастают ужасы настоящего: скепсис, ирония, утилитаризм, крайний эгоизм. Каждый замыкается в себе и гребет под себя, начинается пир во время чумы. Человеку без свойств, Ульриху-Музилю остается только боль, трагедия неудачника-одиночки, противостоящего всему миру и не способного ничего изменить.

В этом мире происходит обезличивание людей, распад индивидуальности, апокалиптический рост милитаризма и бюрократии — и всему этому каждый вынужден ставить заслон лишь в форме собственного «я». Музиль остро ощущал безвыходность грядущего человека: либо стать соучастником, либо — неврастеником. Вот почему Ульрих и сам автор предпочитали подлости мира пассивность и одиночество.

Роман «Человек без свойств», создаваемый четверть века, — это духовное освоение мира, раздумье о жизни, ее истолкование, гигантское философское эссе, ставящее под сомнение простоту, взаимную обусловленность, причинность мира, самое время. Связь вещей — только поверхностный, наивный, искусственный срез бытия, бесконечно упрощающий бесконечную сложность существования.

Музиль был декадентом: не занимающим определенной позиции, не принимающим чью-то сторону, не знающим, куда его приведет собственная мысль, больше вопрошающим, нежели дающим ответы, больше устрашающимся, чем страшащим других. У декадента не возникает вопросов, чему он служит и для чего извлекает на свет. Это не безответственность — он изображает то, что ему открылось.

«Всем моим произведениям не хватает одного — умения, когда я что-то закончил, спросить: для чего я всё это извлек на свет? Чего я хочу?.. Я не занимаю определенной позиции, я не знаю, куда приду, куда приведет меня мысль?»

Можно сказать, что там, где, вроде бы, полагалось искать решения, проза Музиля предлагает всегда только гипотезы. Да: разобщенность, отчуждение, одиночество, невмешательство… «Обычное отношение индивидуума к такой огромной

организации, как государство, — это невмешательство». И еще: пропасть, разверзающаяся между индивидом и миром…

…Внутренняя пустота, невероятное смешение чуткости к частным и равнодушия к общим вопросам, потрясающее одиночество человека в пустыне частностей, его тревога, злоба, беспримерный сердечный холод, жадность к деньгам, равнодушие и жестокость, отличающие наше время…

Для современного человека, который играючи пересекает океаны и континенты, нет ничего более невозможного, чем найти дорогу к людям, живущим за углом…

Экзистенциальное чувство одиночества и абсурда существования зрело давно — бездны Паскаля, откровения Гамана, Якоби, Киркегора, жизнечувствование Эдгара По, Клейста, Гёльдерлина, Бодлера, затем — мир Достоевского… Что это было? Постепенное прозрение? Или предчувствие апокалипсиса *такой* цивилизации? Или боль? Или неврастения?

Интересная тенденция: чем нас больше, тем более мы чужды друг другу. Мегаполисы как утрачиваемая человечность. А, может, просто мы стали честнее? Не закрываем глаза на то, что существовало во все времена?

Жизнь, которая нас окружает, лишена понятия системы. Факты прошлого, факты отдельных наук, жизненные факты захлестывают нас самым беспорядочным образом. Это какой-то вавилонский сумасшедший дом; из тысячи окон к путнику одновременно обращаются тысячи разных голосов, мыслей, мелодий, и естественно, что человек делается игралищем анархических устремлений и мораль расходится с разумом.

Почему, собственно, человек без свойств? Потому что свойства — это стандарты, условности, готовые платья, чувства и качества эвримена, программа, обреченная на провал. Быть без свойств — тоже не сахар, скорее чистая горечь, но все же это, пусть жалкая, но свобода. Что от меня осталось? — вопрошает Ульрих. Храбрый и неподкупный человек, воображающий, что ради внутренней своей свободы он признает лишь немногие внешние законы? Внутренняя же эта свобода состоит в том, что ты можешь думать как угодно, что в любом положении знаешь, к чему не надо привязываться, и никогда не знаешь, к чему же все-таки привязаться…

Отличительная черта «человека без свойств» — не противоречие со всеми и даже не трагичность противостояния миру, но принципиальная невозможность разрешить «многостороннюю проблему этического самоопределения», осознание отсутствия однозначных решений, ясное понимание сущностного многообразия вещей и идей.

У Музиля духовность — это отказ от роли пророка, учителя, спасителя человечества, это океан альтернатив, это принципиальный запрет на императивность искусства и право художника «звать за собой».

Музиль рано пришел к перспективизму — осознанию равноправия точек зрения, восприятий мира, мировоззрений. «Бесхарактерность» Музиля во многом совпадает со звучанием разных внутренних голосов в душах героев Йитса и Джойса, с их выступлением против зашоренных, твердолобых идеологических и этических систем — неприступных крепостей.

Человек без свойств — ответ Музиля общественной традиции «повторения подобного», движения без развития, механической повторяемости социальных явлений без творческого участия человека, исчезновения активного, действенного «Я».

Человек без свойств — это одновременно «открытие внутреннего человека» и «духовное освоение им мира», человеческая открытость и неприязнь к духу косности и сектантства, способность к эволюции и отказ от законсервированных в формалине форм.

Сам Музиль под «аморфностью» человеческого характера и сознания понимал их способность принимать многие формы — от «повторения подобного», капитуляции перед миром и другими до крайних форм новаторства и индивидуализма. При этом у «массового человека» доминирует первое, у творческого — второе.

Ульрих не лишен индивидуальности, как считают *наши*, наоборот — он единственная недогматически мыслящая личность среди участников «параллельной акции», представляющих «действительность». Сам Р. Музиль констатировал: «Таким образом, основная тема целого: столкновение человека возможностей с действительностью». «Ибо человеческое существо одинаково способно на людоедство и на критику чистого разума».

«Бессвойственность» Ульриха — это свойство духовной личности, при всей ограниченности возможностей и сил, противопоставить статике, порядку, недвижимости, массовости — «иное состояние», движение духа, динамическую мораль, хрупкое новое.

Человек без свойств — разлад с обществом и одновременно сатира на него: вчерашнее, сегодняшнее, грядущее. Почти свифтовская сатира: отчаяние без проблеска надежды. Сатира как венец и конец искусства — приговор себе. От Аристофана и Лукиана до Жене и Беккета сатира стояла на той ступени художественного развития, где начинался отказ от искусства: это — предсмертный хохот язвительного висельника. Сатира как

порождение искусства и его безнадежная противоположность, говорил Карл Краус.

Музиль был не просто зеркалом упадка — упадка человека, культуры, государства, — он был визионером, узревшим за первыми, еле видимыми симптомами распада ужасы грядущего, надвигающийся тоталитаризм…

Активность, пассивность… как они связаны. Активность одних возможна благодаря пассивности других. Инертность масс — вот что рождает действенность героев. Ощущение, будто не люди управляют обстоятельствами, а обстоятельства массами — в целом верное ощущение, если обстоятельство — фюрер. Мы ведь не живем — мы отбываем жизнь, как солдаты — службу, арестанты — срок, недужные — госпиталь. Погружаясь в дерьмо, мы уповаем на чудо: на освободителя, который придет и вызволит нас. Мы неистовствуем от счастья, когда он приходит: мясник — в стадо.

Творец-аналитик, Музиль ищет истоки этого грядущего, цивилизации-деградации. И находит их: анонимность, безответственность, тотальность, бескультурье… Разобщенность, эгоизм, самоуспокоенность лишают людей всего: счастья, любви, идеалов, свободы…

Подобно Т. Манну, Ф. Верфелю, Г. Броху, Г. Гессе, А. Дёблину, Р. Музиль шел навстречу редкому, взыскательному, изощренному читателю, ждущему от автора не развлечения, но интеллектуального блеска, остроты ума, глубины проникновения в бессознательное, помощи в постижении и освоении мира. Синтез искусства, философии и науки требовался для удовлетворения высоких запросов. «Человек без свойств» как бы иллюстрировал декларацию Гессе, согласно которой «сверхинтеллектуальная книга может одновременно быть такой поэтичной». Вот ведь как: «Замысел остался невоплощенным, роман незавершенным, а впечатление от него громадное…»

С «Человеком без свойств» в искусство вошел новый жанр «субъективной эпопеи», гигантских интеллектуальных эссе, насыщенных размышлениями о человеческом уделе и направленных не столько к сердцу, сколько к мысли читателя.

Дух облагораживает, твердила культура устами Плотинов и Паскалей. Дух ничего не меняет, ибо природа животна, низменна и неизменна, твердят герои Музиля. Духом прихорашиваются, им раскармливаются, с его помощью хотят жить наперекор природе и самим себе. К тому же дух неприобретаем. Можно читать поэтов, изучать философию, покупать картины, ночи напролет вести дискуссии — но то, что при этом возникает, разве это дух? Допустим, что и впрямь приобретаешь его — но разве потом ты

им обладаешь? Нет, очень уж прочно связан этот дух с формой своего появления! Как таинственное нейтрино проходит он сквозь человека, жаждущего его вобрать, действительно взыскующего его, но… почти также безрезультатно.

Дух — высокий приспособленец, но сам он неуловим, и впору поверить, что от его воздействия не остается ничего, кроме распада, заключает Музиль. Но ему мало неуловимости, неприобретаемости, ускользаемости духа, он идет дальше: не в том ли в конце концов вся беда — ведь духа-то наверняка хватает на свете, — что *сам дух бездуховен?* Что интеллектуальное развитие лишь обезображивает того, кто продолжает гнусности, делая их более изощренными? Вот почему чем больше на свете духовности, тем большая нужна осторожность.

Кто хочет строить свои отношения с человеком на камне, а не на песке, должен пользоваться только низкими свойствами и страстями, ибо только то, что теснейше связано с эгоизмом, устойчиво и может быть принято в расчет; высшие стремления ненадежны, противоречивы и мимолетны, как ветер.

Действительно, какое может быть доверие к духу, когда лучшие его представители — Достоевский, Соловьёв, Гауптман, Планк, Эрнст, Геккель, Мориас, Гамсун, Оствальд, Сологуб, Гумилёв, Маковский, Хьюм, Маритен, Ортега, Маринетти, даже Томас Манн способны поддаться милитаристскому угару национализма и шовинизма — этому «хмелю судьбы» — и интеллектуалы каждой страны выступают со своим заявлением 93-х, где каждый подписант — гордость культуры…

И в дни прекраснейшей войны,
Которой кланяюсь я земно…

(Николай Гумилев)

Свидетельствует Б. Поульсен: «На место духа мы возвели интеллект, а это означает, что мы выбрали противоборство, но не общность. Война и одиночество — вот те плоды, которые нам закономерно приходится пожинать».

В ходе истории ответственность возлагали на гром, на ведьм, на социалистов, интеллигентов, генералов или евреев. Настала пора понять: ответственность — на самой цивилизации, на гессеанских Касталиях, манновских Фаустусах, на активизме духа, который так трагически обездуховлен.

Как и других творцов интеллектуального романа, Музиля волновала проблема взаимоотношения творца и мельчающего,

деградирующего общества. Он внес значительный вклад в философскую антропологию, разделив социальные и персональные функции человека, выявив опасность обезличивания и расщепления компонент личности. Развивая гёльдерлиновскую идею: «В Германии не существует людей, а есть лишь одни профессии», — Музиль констатировал:

«Ведь каждый обитатель страны обладает по меньшей мере девятью характерами: профессиональным, национальным, государственным, классовым, географическим, половым, осознанным, бессознательным и еще вдобавок частным характером. Человек объединяет их в себе, но они расщепляют его… Поэтому каждый из населяющих землю обладает еще и десятым характером, и этот характер являет собой не что иное, как пассивную фантазию незаполненных пространств; он позволяет человеку все, что угодно, кроме одного — всерьез воспринимать то, что делают по меньшей мере девять других его характеров и что с ними происходит».

Музиля пугает не «бесхарактерность», открывающая возможность изменения, совершенствования, обретения неожиданных решений, но именно аморфность, способность большинства покорно принимать готовые формы. Человек не должен быть продуктом социальной функции, исполнителем социальной роли — это опустошает его, превращает в текучую массу, которой «формовщики» придают желаемую форму, по словам Б. Брехта, «одного человека превращают в совершенно другого».

Атмосфера приближающегося омассовления, тоталитаризма, воспринималась духовной элитой Европы как страшная угроза, не ощущаемая безликим «большинством». Фашизм — следствие того, что «история нашей эпохи развивалась в направлении обостренного коллективизма». В 1934 году Музиль ставит диагноз болезни: «Человек сегодняшнего дня оказывается еще более несамостоятельным, чем он сам это представляет, и лишь в союзе с другими обретает прочность…»

Предугадав фашизм, омассовление, почитание народом диктаторов, Музиль наглядно иллюстрирует адлеровскую идею о стремлении к власти как результате комплекса неполноценности. После прихода Гитлера к власти Музиль говорил, что за десятки лет до этого описал «основы инстинктивных побуждений третьего рейха» и «современных диктаторов», психологию опьянения властью.

Трагедия цивилизации, говорит Музиль, — это ее анонимность плюс бессмысленная активность. Только дела! Только свершения! Только покорение! Корень этой ужасающе-

бессмысленной анонимной активности — в незнании, в отказе от знания того, что действительно нужно делать. Апогей этому — революция, разрушение, война. Ведь проще простого обладать энергией для действия и труднее трудного найти действиям смысл!

В конце жизни работа давалась художнику огромным напряжением сил. Сказывались нищета, тяготы эмигрантского быта, резкое ухудшение здоровья, превосходившие самую мрачную фантазию реалии осатаневшего мира. Речь уже шла не об иронии или сатире на мир, а о невозможности осознания всей глубины дьявольщины: «Часто у меня создается впечатление, — гласит дневниковая запись Музиля, датированная 1941 годом, — что ум мой сдает, но истина, скорее, в том, что постановка проблемы [состояния мира] перерастает его возможности». Сатира «параллельной акции» тускнела по сравнению с происходящим в сталинско-гитлеровской Европе, «патриотическое предприятие» принимало масштабы всемирного людоедства.

Уже в 1933-м Музиль писал: «Картина духовного состояния: врачи заперты, а сумасшедшие взяли на себя руководство домом». Ныне писатель сознает, что «злобе дня» не до его моральных исканий, что мир на пороге крушения культуры, которое «завершится, вероятно, теперь»… Так что «моралисту придется обождать».

Роберт Музиль умер от кровоизлияния в мозг 15 апреля 1942 года, успев застать воплощенными в жизнь самые мрачные предвидения своих книг. Он ушел, оставив на рабочем столе прерванную на полуслове рукопись второго тома «Человека без свойств»[109].

Совершенно очевидно, что сатирический запал «Человека без свойств», социальные аспекты сюжета выдыхались в тем большей мере, чем точнее сбывались предвидения Музиля, принимавшие в действительности не иронические, а зловещие, немыслимые формы. Можно сказать, что сама реальность понуждала писателя-мыслителя уползать в скорлупу собственного духа, давать все большую волю своему индивидуально-бессознательному «иному состоянию», в котором экстатическое переживание полноты бытия уступало место поискам средств бегства от такого мира, отказу от его «законов», уходу в иное измерение.

Сама неоконченность «Человека без свойств» — самый значительный художественный символ: грандиозный символ незавершенности и неразрешимости жизни. Величайший роман XX века — действительно «апофеоз множественных возможностей», и Бог позаботился о том, чтобы он не имел

конца…

Чтение Музиля требует огромного напряжения, титанической духовной работы. И только после того, как она проделана, он раскрывается в своей мерцающей чистой глубине мысли — впрочем, как любой великий писатель, у которого слова, письмена — только вход в бесконечные бездны духа и для которого каждый настоящий, умный читатель — соавтор творения, точнее сказать, — соисполнитель. Музыкант, проигрывающий пьесу.

Каждого художника великим делают другие и мы знаем немало примеров дутого, сиюминутного, идеологического величия. Испытание временем выдерживают единицы — не те, кого делают великими, а те, кто таковыми являются. А если уж являются, то никакие тысячелетние рейхи, никакие тысячелетние извращения этого не отнимут.

Франц Кафка (1883–1924)

Далеко, далеко от тебя развертывается мировая история, мировая история твоей души.

Ф. Кафка

Я пишу иначе, чем говорю, говорю иначе, чем думаю, думаю иначе, чем должен думать, и так до самых темных глубин.

Ф. Кафка

Ничего, кроме ожидания, кроме вечной беспомощности.

Ф. Кафка

Лишь тогда, когда я бываю невыносимо несчастен, я обретаю истинное чувство своей самости.

Ф. Кафка

Аналитик страха. Подвижник с разорванным сознанием. Босх художественного слова. Литературная Кассандра. Эксперт по вопросам абсурда. Последний пророк Израиля. Душа, мученически борющаяся во имя милосердия. Негативный теолог. Одинокий и безнадежный протест. Как вопль. Как вой. Как «Крик» Мунка… Бесконечное страдание — от болезни, от одиночества, от разорванности сознания, от бессилия.

Он не разоблачал — он страдал, скажут о нем. «Чувство безнадежности проистекало у него не из разрушительного столкновения с действительностью, а из более разрушительного столкновения со своим собственным “я”». Правда ли это? Нет, неправда! Даже если он жил так — «весь внутри себя, воспринимая мир лишь в себе и через себя», — возможно ли жить иначе — чтобы воспринимать мир в других и через другого? Что до разрушительного столкновения, то для ажурной души всё — разрушительно: и действительность, и душа…

Почти все герои Кафки, как и он сам, аутсайдеры, всеми

силами стремящиеся приспособиться к жизни, стать «такими, как все», «хорошими людьми». Как и для самого Кафки, эта задача оказывается им непосильной.

Кафкианская правда — «мелочи жизни», а не ее величие и красота. Таково его кредо истины, о котором он признавался Максу Броду: «Ни о чем, кроме увиденного, я говорить не могу. А видишь лишь крохотные мелочи, и, между прочим, именно они мне кажутся характерными. Это — свидетельство достоверности, противостоящее крайним глупостям. Там, где речь идет о правде, невооруженный глаз увидит лишь мелочи, не больше».

Переселение душ: Киркегор-Достоевский-Кафка. «Благодаря характеру своего страдания они образуют круг и поддерживают друг друга».

Кафка не был разрушителем — он был созидателем. Он не вел к краху старого мышления и к торжеству нового, а просто показывал, что всё новое суть библейское. Сила его воздействия обусловлена возникающим в нас чувством, что настоящие секреты позабыты, ключи к тайне утеряны, некогда существовавшая целостность восприятия утрачена и теперь трагически невосстановима.

Кафка не теоретизировал, а переливал собственную жизнь в мифологию (может быть, самую персональную и личностную из когда-либо созданных человеком), не придумывал метафоры, а мыслил символами и мифологемами. Всё, «даже самое неопределенное», воспринималось им как образ ясный и в то же время многозначный. Свидетельствует М. Брод:

«Кафка не любил теорий. Он изъяснялся образами, потому что мыслил образами. Образный язык был для него естественнейшим. Даже в так называемом повседневном общении».

То, что для обычного человека было просто болью, для Кафки становилось «всаживанием ножа», раскалыванием стекла: «Похожее чувство должно испытывать оконное стекло в том месте, где оно раскалывается».

Нет большего реализма, нежели фантазии Кафки. Абсурд кафкианского мира — это абсурд внутреннего бытия. Болезненное восприятие мира, которое ему навязывали, — нет, которое у него было, — было единственной нормальной реакцией на больной мир, в котором человек тем несчастней, чем он лучше, тоньше, в котором зло не иррационально, а планомерно и бесконечно.

Ему отказывали в праве постигать такую жизнь и приписывали покорность судьбе. Но может ли быть покорным художник, подвижник, визионер?

Герой «Замка» обречен, но не говорит: я сдаюсь. Он убеждается в господстве зла, но не идет на соглашение с ним, не продает своего первородства за чечевичную похлебку и отвергает теплые местечки, предложенные в обмен за человеческое достоинство. Он ужасно одинок, бесконечно слаб по сравнению с враждебной ему необходимостью, но не боится ее как другие и старается проникнуть в самое ее чрево, действует, суетится как букашка, ищет путей и выходов. Он не лебезит, не холуйствует, держит себя с персонифицированной мировой властью как равный, непорабощенный. Он ничего не добьется, но от своего не отступит. Бюрократическая машина легко может его запутать, сбить с толку, обессилить, загубить, но она не может заставить его сказать: пусть будет по-вашему. Мы видим ничтожность героя, но не можем отказать ему в уважении: он одинокий, подверженный страстям человек, но он упорный человек и не предает себя.

Франц Кафка родился художником, творцом, а жизнь требовала одномерности, серости, повседневности. Его тело жаждало любви, а голову сдавливали тиски. Из «Дневника» Ф. Кафки: «*4 июля 1916*. Какой *я*? Жалкий *я*. Две дощечки привинчены к моим вискам». Еще страшнее: «Я каменный, я свой собственный могильный камень».

Его дневники — щемящая смесь безнадежности и надежды, нескончаемая борьба — с миром и с собой, обескураживающая искренность, духовность, выстраданность правды…

Он сам — жертва бытия, не эпохи, не строя, не семьи, не болезни, а именно нескончаемо-мучительного бытия. Бытия, в котором так трудно — *быть*.

Образом такого бытия Кафка избрал вонзаемый в тело нож. Кстати, этот образ — сквозной символ всего его творчества… «… И с каждой последующей страницей острие уходило все глубже, а боль нарастала, становясь невыносимой…»

Понимания Кафка не знал с самого детства, тем более, что с детских лет был как бы герметичен, закрыт. Согласно свидетельству соученика Франца Эмиля Утица, даже для друзей он был «зашнурован»: «…Он всегда будто окружен какой-то стеклянной стеной. Со своей спокойной и любезной улыбкой он позволял миру приходить к нему, но сам был закрыт для мира». Эту «закрытость» лучше всего символизирует его «Нора» — необходимость в «укрепленной площадке», отделяющей ее обитателя от «окружающей земли»…

Как человек, совмещающий в себе комплекс ребенка и святого, он отличался от «всех» структурой личности, плотиновским отношением к миру, неотмирностью, духовным

аутизмом. Здесь проявлялся не просто его природный нарциссизм — здесь что-то от «тела — сосуда дьявола», источника пороков и страстей. Отсюда — понимание плоти как грязи, вылившееся в аномальное отношение к сексу. Отсюда же — парадоксальное сочетание поглощенности телом и определенной склонности к саморазрушению-самоистязанию, в чем-то близкой к мазохизму: ослабление собственного организма диетической и вегетарианской пищей, стрессом, бессонницей, страхами…

Отношение Франца Кафки к миру — это отношение ребенка, столкнувшегося с мировым несчастьем — надежда на чудо. Вопреки злу существования, вопреки наличной действительности, вопреки всему, что его окружает, Кафка предпочитает безысходности надежду на конечное спасение. «Верить в прогресс не значит верить в то, что какой-то прогресс уже произошел». Хотя все разглагольствования о прогрессе — ложь или своекорыстие, не следует слишком отчаиваться по этому поводу…

Феномен Кафки — инфантильная беспомощность перед выбором, чего бы этот выбор ни касался — службы или писательства, действия или мечты, одиночества или брака, преданности семье или бунта против нее. Страхи и душевные страдания — результат бесконечного напряжения, вызванного столкновением между внутренней и внешней реальностью, возвышенной любовью и сексом, преданностью семье и ее неприятием, притязаниями инстинкта и стремлением к духовной жизни.

Это понимали как сам Кафка, так и его друзья. Макс Брод считал, что в его друге борются за господство две взаимоисключающие тенденции: «стремление к одиночеству и желание быть общительным». Он полагал, что существует на «ничейной земле» и чувствовал себя сверхробинзоном.

Это не было эскапизмом или аутизмом — это было именно «пограничной зоной», согласием и протестом одновременно. «Если я обречен, — писал он в июле 1916-го, — то обречен не только на смерть, но обречен и на сопротивление до самой смерти».

Уникальность феномена Кафки — в ярком свидетельстве парадоксальности человеческого существования: неотрывности добра и зла, силы и бессилия, внутреннего опустошения и творческого порыва, несчастья и торжества, успеха, рождающегося из отверженности.

Психологические комплексы Кафки, мешавшие его адаптации к миру, носили системный характер и взаимно усиливали друг друга: невротическая депрессия, нарциссизм, вялость, ипохондрия, комплекс неполноценности, неспособность к

активному действию и выбору альтернатив, нерешительность, амбивалентность, неумение разрешать внутренние конфликты, переживание писательской непризнанности, бессознательное ощущение тупиковости всех жизненных ситуаций, возможно, страх коитуса. Еще — отношение к бытию как ко тьме, «из которой поднимается, когда захочет, темная сила».

Поскольку разрешение внутренних конфликтов личности, согласно психоанализу, может происходить только изнутри, на уровне характера, смены жизненной установки, а Кафка — по крайней мере до сорокалетнего возраста — не мог ничего изменить или что-либо выбрать (а прибегать к помощи психоаналитиков не имел желания вследствие отрицательного отношения к самому психоанализу), то его конфликтные ситуации оказались неразрешимыми.

В результате этого большую часть своей жизни Кафка находился во власти своих комплексов. Комплексы властвовали над ним потому, что ему не удалось установить с ними связь, определенную сознательной позицией мужского эго.

Сам он ощущал свой душевный конфликт как распятие, как пытку, при которой «преступника» разрывает надвое специальная машина, как закованность в двойные (небесные и земные) цепи: так что, если наклоняешь голову к земле, тебя начинает душить небесный ошейник, а если поднимаешь голову к небу, тогда душит ошейник земной. Клетка, тюрьма, оковы — символы внешнего подавления и зависимости от других, постоянно мелькающие в его творениях: тюрьма, темница — родительский дом, клетка — работа, оковы — брак… Клетка, тюрьма, оковы для него всё: семья, работа, брак, даже Прага, город детства, семьи, город, который он ненавидит и всю жизнь мечтает покинуть, убежать…

«Каждый человек живет за решеткой, которую он носит в себе. Люди боятся свободы и ответственности. Поэтому они предпочитают прятаться за тюремную решетку, — которую они сами выстраивают вокруг себя. Моя тюремная камера — моя крепость».

В двадцатитрехлетнем возрасте Кафка получил степень доктора юридических наук Пражского университета. Его интерес к праву никак не связан с соображениями карьеры, юриспруденция была для него «минимально фиксированной целью, или максимальным выбором целей», иначе говоря, средством свободы, которой он никогда не обладал. Молодой юрист еще не сознавал, что профессия вторична — определяющую роль играют характер, структура души, а при его душевном складе восприятие жизни не зависит от профессии.

Позже он скажет, что две профессии — страхового служащего и писателя — никогда не смогут ужиться друг с другом, но для людей его склада, для большого писателя вообще, всё, находящееся за пределами глубочайшей внутренней страсти, не может ужиться с жизненной рутиной, губящей эту страсть.

Для человека, обладающего гиперчувствительностью ко всему окружающему — близким людям, ненавистной службе, городскому шуму, находящемуся в состоянии постоянного возбуждения, поглощенному исключительно происходящим внутри себя и претворением его в «литературу», — главным в жизни становилось «бегство» — от опеки семьи, от обязательств перед невестой, службой, другими людьми.

Грызущая его рефлексия, то, что сам он именовал «активным самонаблюдением, копанием в душе» и что сделало его великим писателем, мешали ему жить, но не ослепляли, о чем свидетельствует развитая способность к самообузданию: «Спокойно терпеть себя, не забегать вперед, жить так, как подобает, не носиться с собой».

Хотя самонаблюдение и самоанализ оказались плохими терапевтическими средствами, именно они сделали его великим диагностом человеческого существования, выведенного исключительно из глубин сознания. «Неизбежная необходимость в самонаблюдении, — пишет он в ноябре 1921 года. — Если за мною кто-то наблюдает, я, естественно, тоже должен наблюдать за собой, если же никто другой не наблюдает за мной, тем внимательнее я должен наблюдать за собой сам».

Тем не менее Кафка так глубоко прятал свою сокровенность, что даже самый близкий, можно сказать, задушевный его друг, Макс Брод, был совершенно ошеломлен, когда — уже после написания биографии Кафки — обнаружил его дневник, скрывающий невротическое подполье, страхи и трепеты. Трудно сказать, повлиял ли на Кафку «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского, но подобие двух дневников налицо: размышления о жизни, литературе, театре, характеристики событий и людей, критические заметки, замыслы, моментальные зарисовки, впечатления, рассказы и новеллы, реакции на «злобу дня»…

Дневник стал главным поверенным Кафки и одновременно средством поддержания вдохновения в моменты страха перед письмом. Здесь он оттачивал свое перо, упражнялся в стиле, здесь можно найти истоки почти всех его творений и здесь же — средство избавления от сомнений, сверхкритичности в собственный адрес. Порой Кафка подвергает остракизму не только собственный талант и творчество, но начинает сомневаться в искренности всей литературы, в ее оправдании и

смысле.

При чтении дневников Кафки возникает превратное мнение о человеке, изливающем миру свои страдания. На самом деле, по словам М. Брода, он страдал, но хранил молчание, и это было «роковым недостатком в его жизни». Кафка в минимальной мере пользовался естественными средствами психотерапии — не «вывешивал все наружу», но глубоко прятал собственные конфликты.

Можно предполагать, что страсть к писательству, помимо призвания, подпитывалась необходимостью самозащиты, инстинктом жизни: литература становилась терапией, неосознанным психоанализом, возможностью частичного снятия внутренних напряжений путем «изливания» их на бумагу. Существует даже версия, согласно которой «последняя просьба» — наказ сжечь его бумаги — обусловлена деликатным желанием унести с собой свой *теменос* — сосуд комплексов и страхов, который не должен портить жизнь другим людям.

Впрочем, писательство, во многом питаемое комплексами Кафки, отнюдь не снимало их. Оно, может быть, не дало ему задохнуться, но и не излечивало от страданий. Сегодня мы знаем, что творческий порыв иррационален: творец способен черпать вдохновение из всех пагуб своей жизни — страхов, страданий, болезней, усталости и отчаяния, несбывшихся надежд и разочарований.

Кафка страдал многими комплексами, ужасающей бессонницей, но никогда не пытался бороться с ними, словно понимая их *плодотворность* — что из них питается вдохновением. Он говорил, что его бессонница неотторжима от творческого процесса: не будь этих страшных ночей, он бы вообще не занимался литературой.

С бессонницей связаны его постоянные головные боли, жуткие химерические полусны, будто бы специально придуманные для психоанализа, — страхи и комплексы самораспада. И тем не менее именно в этих ночных бдениях он черпал творческие абсурды, превосходящие своей правдивостью все реалии жизни.

Он убегал в литературу, дабы спастись от жизни, но само это бегство было разрушительным, сопровождалось огромными нервными издержками, подрывом здоровья. Можно сказать, что прогрессирующий невроз многим обязан структуре его психики, страхам перед самим процессом писания, перед читающей или слушающей публикой. Однажды, когда Кафку попросили представить аудитории своего друга актера Исхака Лёви, его охватила настоящая спазматическая лихорадка, артерии бешено

запульсировали и колени задрожали под столом. Он признался, что свойственная ему потребность в общении «оборачивается страхом, едва дело доходит до осуществления».

Писательство для Кафки — не просто бегство от мира или победа над отцом («ибо здесь он брал верх над отцом, которому вход в литературу был закрыт»), но — «сладкая и чудесная награда», возможность преодоления материи, вход в «иные миры», приведение мира к чистоте, правде, незыблемости. Говоря: «письмо — форма молитвы», — он имел в виду катарсис, очищение, приобщение к единственно подлинному миру — духа.

Некогда мудрейший Гёте произнес замечательную фразу: «Ничто не уводит от мира вернее, чем искусство, и ничто не связывает с миром вернее, чем искусство». Это, если хотите, определение искусства Кафки, убегавшего от пугающего его мира в творчество и этим фантастическим способом предсказавшим еще неведомую в своей ужасающей глубине и бессмысленности жизнь. Почему именно Кафка? Потому, что он убегал от собственного чувства заброшенности и беззащитности в творчество, творчеством же претворял свое собственное мироощущение и откровения грядущей жизни.

Кроме мировой истории человечества, существует мировая история души каждого человека. Микрокосм этой души так же неисчерпаем, как и макрокосм совокупной человеческой истории. Кафку обычно представляют как художника боли, отчаяния, страдания, тревоги, страха, бессмысленности и абсурда бытия. Реже говорят о Кафке-вестнике, визионере, пророке, предвидевшем и предсказавшем трагедии XX века. Еще реже — о Кафке-философе, наследнике Киркегора, пишущем новую книгу Иова.

Было бы неверным изображать Кафку художником поверженного человека, хотя поверженный человек — главный его герой. Кафка — учитель жизни и ясновидец, моралист и обличитель, мастер гротеска и психолог-виртуоз. Главное же, Кафка — писатель глубин, исследователь катакомб и пещер человеческого духа, искатель чудесных лучей, позволяющих увидеть за поверхностью жизни ее сокровенную суть.

Кафка в литературе такой же гигант, как Коперник или Ньютон в науке. Как все великие модернисты, Кафка вошел в мировую литературу благодаря сочетанию нового ви, дения мира, глубочайшей философичности и свойственной только ему неповторимой стилистике. Если его стиль вырабатывался на протяжении целого десятилетия, то философский подход к человеческому существованию выражен уже в сборнике «Betrachtung», в котором речь идет не о медитации или

созерцании, как можно перевести название, но о взгляде на мир, как на мировой спектакль, в котором все мы — паяцы. Здесь уже налицо будущий квиетизм Кафки, его убеждение в том, что всякое действие бесполезно и что всё — суета сует, в которой лучше не принимать участия.

Кстати, он категорически отказывался от проповедничества, полагая, что обобщение всегда лжет, подавляет, что угнетение начинается с торжества Истины над Человеком. Он категорически отказывался обнародовать свои убеждения, ограничиваясь лишь своими колебаниями и сомнениями. Кафка вообще считал себя недостаточно мудрым, дабы наставлять мудрости, в отличие от профессионалов философских ранжиров и фаланг. Как и Артур Шопенгауэр, он был постоянно не в ладу с собой. Как и Шопенгауэр, уравновешивал страх смерти страхом жизни.

Трудно выносить такую степень опустошенности, когда страх смерти преодолевается страхом жизни. Несмотря на горькие слова Кафки, что он «навеки прикован к самому себе», он столь же часто чувствовал, что «не очень способен выносить полнейшее одиночество».

Это тоже сближает его с Шопенгауэром, как и отношение к жизни как к пелене, сну, покрывалу Майи. Магия, миф, сон — вот глубинные сущности подлинного реализма.

Искусство Франца Кафки — это искусство про́клятого мира, его сознание — сознание этого проклятья. Такие безумцы, как он, видят мир очень ясно, яснее здоровых. Форма, покров, оболочка, шкура для них как бы исчезают. Ничто уже не мешает зреть самое сущность, нутро.

В своем постижении человеческой несвободы модернизм стал продолжением философии жизни в искусстве. Он отразил то, что почти всегда ускользало от реалистов, — подчиненность человека внутренним иррациональным силам, которые трудно преодолеть и с которыми опасно бороться. Вырвав человека из общества, из истории, из времени, из пространства, модернизм вскрыл его внутренний мир, оставив за дверьми морга, как излишнюю одежду, его социальность, рациональность, рассудочность, идеологичность.

Философия в образах — сила ее воздействия максимальна. Видимо, философия грядущего будет именно такой: слияние образа с идеей.

Прикованный личной болью к трагедии жизни, Кафка острее других ощущал абсурдную компоненту бытия. Ведь страдание делает человека визионером. Бесцельность пережитого зла превратила его в пророка пессимизма. Как ягель накапливает продукты ядерных взрывов, так он копил в себе абсурд

существования. И то, что из этого накопления получилось, — было не просто новым искусством, это была новая модель мироздания — субъективная, но неопровержимая.

Кафкианская модель мира неоднозначна, конъюнктивна, полисемична, любая ее однозначная трактовка недостаточна. Даже дисгармоничность, даже фундаментальность одиночества и отчуждения, даже сущностная антиномичность личности и общества, даже принципиальная непознаваемость бытия — только тенденциозные трактовки. Ведь логика абсурда может быть воспринята как глубочайшая сатира, а враждебность мира человеку — как величайшая боль! В отличие от Джойса, даже трагедийность Кафки неокончательна: изучая метафизические проблемы жизни и смерти, он ведь не решает их, но оставляет решение нам.

Когда Томас Манн дал одну из книг Кафки Альберту Эйнштейну, последний вскоре вернул ее со словами: «Я не смог прочитать ее, ум человека недостаточно к этому готов». Дело не в том, что Кафка был недоступен его пониманию, — просто несовместимость структур личностей препятствовала резонансу предельно амбивалентного и напряженного «мира Кафки» со «здоровым», не склонным к излишней рефлексии «миром Эйнштейна».

Страдание возвышало Кафку над безразличием, которым живет этот мир. Оно — свидетельство не болезненности и беспорядочности его искусства, но, наоборот, — высокой ответственности и глубины. Вопреки всем своим сомнениям, он творил, как подвижник — самозабвенно, вдохновенно и увлеченно. «Я уважаю лишь те мгновения, когда создавал». И подвижничество это задокументировано: «Писать буду, несмотря ни на что, во что бы то ни стало».

Великий художник жил в нем по соседству с визионером. Внезапные прозрения его героев — спонтанный поток интуиции их творца. Это творчество-пророчество, творчество-ясновидение, творчество-откровение, творчество-озарение. В «Исправительной колонии» — предвидение сущности и конца тоталитаризма, в «Отчете для Академии» — осознание сущности свободы, в «Процессе» — бюрократии, в «Замке» — фашизма и социализма. Это творчество-обнажение, творчество-страдание, творчество-крик. Но как бы его ни трактовать, сегодня мы знаем: его провидение бледнеет перед нашими реалиями, чего ни коснуться…

Дабы узреть сущность, надо видеть *не так*, как все. Он был обречен видеть *не так* — судьбой, генами, национальностью, жизнью, временем — всем. Всё это отстраняло его от мира —

отсюда эта необыкновенная зоркость.

Но кроме личных, индивидуальных особенностей, важным истоком его творчества было коллективно-бессознательное: беспочвенность европейского еврейства, слабость веры при глубинной тяге к ней, может быть, еще более глубокое — веками внушаемое — чувство греховности нации. Но отсюда и ощущение в себе иудейского пророка, неизменно подчеркиваемое его апостолом Максом Бродом.

Болезненно обостренная впечатлительность, интуиция боли, открыли ему огромный тайный мир, но даже в самых ярких своих откровениях он недооценивал чудовищности человека: предугадав насилие, страх, растоптанность, он не мог представить себе количеств поверженной плоти, всепроникающей мощи оскопления. Кафка подготовил искусство боли, но жгучесть и непереносимость пришли позже — вместе с тем, от чего *наши* остервенело открещивались, — с искусством абсурда.

Впрочем, Кафка не верил в искусство-искупление и в искусство-спасение. Вмешательство в жизнь бесполезно — для этого она слишком «жизнь». Искусство не способно что-либо изменить, все высокие идеалы разрушаются при столкновении с ней. Художнику только и остается, что бодрствовать, когда мир спит, чтобы стать бесполезным и беспристрастным свидетелем очередной жестокости.

Можно сказать, что литература была для Кафки единственной родиной, может быть, землей обетованной. Как все гениальные подвижники, он был предельно требователен к своему искусству — отсюда страх «за каждое слово». Вот последняя дневниковая запись, относящаяся к июню 1923 года:

«Все более боязлив при писании. Это и понятно. Каждое слово, повернутое рукою духов — это взмах руки и является их характерным движением, — становится копьем, обращенным против говорящего».

О том, сколь тщательно Кафка работал над языком, свидетельствует одна упущенная в наших переводах фраза, которую нельзя оставить без внимания. Вот она, эта фраза: «Слабые вещи так и оставить слабыми можно лишь на смертном одре».

Беззаветная преданность призванию не сделала творческий путь Кафки ровным: протуберанцы вдохновения, огромные творческие всплески, перемежающиеся длительными периодами молчания, упадка, сомнений в значимости написанного. В такие-то периоды роль Макса Брода оказывалась особенно необходимой.

Как Р. Музиль, как Д. Джойс, неуверенный в себе Кафка не

мог не чувствовать собственного новаторства, собственной гениальности и, вполне естественно, питал ревность к менее одаренным, но удачливым собратьям по перу, «чьи имена без всякого разбора скакали по строчкам писем». Естественно, он жаждал того признания, в котором мир всегда отказывает первопроходцам, и страдал, бессознательно ощущая естественность такого отвержения миром.

Почему Кафка не спешил с публикациями готовых произведений? Из-за переходящего все границы самоотречения, из-за сверхтребовательности к самому себе, из страха оказаться непонятым? Есть еще одна версия: как никто другой, он мечтал «привести мир к чистоте, правде, незыблемости», а своим творчеством умножал трагичность и абсурд бытия, приближал мир к темным силам…

«Это нисхождение к темным силам, это высвобождение духов, в естественном состоянии связанных, сомнительные объятия и все прочее, что оседает вниз и чего уже не знаешь наверху, когда при солнечном свете пишешь свои истории. Может быть, существует иное творчество, я знаю только это. И дьявольское в нем видится мне очень ясно».

Весьма критичный к собственному творчеству, вечно им недовольный, вечно противящийся публикациям, осудивший собственные творения на уничтожение, Кафка ценил не плоды вдохновения, а экстатичные состояния творчества: «Я ценю лишь мгновения, в которые пишу». Творчество было для него способом «бегства от свободы», уходом от абсурда бытия, заслоном от жизни. Он так дорожил своими экстазами и своей «норой» потому, что только в них обретал спасение — от отца, службы, любимых женщин, мира, угрозы подавления, сокрушения, рабства. Он обладал слабой волей и только в экстазах, освобождаясь от гнета слабости, обретал видимость силы… Почему видимость? Сокрушаемый всем и всеми, он, по словам любившей его женщины, «жил со столь чрезмерной интенсивностью, что умирал за время своей жизни — тысячью смертей»…

Как Ф. М. Достоевский, Ф. Кафка был реалистом в высшем смысле: изображал глубины души человеческой. Исключительное было для него сущностью действительного. Убегая от жизни, бежал он — в жизнь.

Его настоящее лежит за пределами одномерного или плоского мира, но он слишком правдив и критичен: он боится собственного ясновидения, не доверяя и ему до конца. При всем том именно он угадал всё, что в пору, когда появлялись его книги, еще не мог уловить никто.

Сам Кафка многократно подчеркивал чудовищную реальность своего фантастического мира. «Чем только я не занят! — писал он Максу Броду. — В четырех моих округах, помимо всех других дел, люди, как пьяные, непрерывно падают с лесов в машины, все балки опрокидываются, все подпорки трескаются, все лестницы рушатся, всё поданное наверх тут же падает вниз, а о поданное вниз спотыкаются сами рабочие. И просто голова трещит от девушек с фарфоровых заводов, которые непрерывно катятся по ступенькам вместе с целой башней посуды».

Летописец всеобъемлющей жизненной неустроенности, он не делал различий между сильными и слабыми, властителями и рабами. Да, он в этом смысле тотален, ибо его мир — состояние души. Вершители судеб здесь тоже обитают в грязных берлогах, потолки которых заставляют их сгибаться в три погибели, полы рассыпаются и ноги проваливаются в дыры до паха. Такова мистика реальности: жертвы — все. Только одни смирились, а другие продолжают бороться за место поглубже… — в клоаке.

Никогда прежде нивелирование не было столь тотальным, как в совковой действительности, никогда образы Кафки не получали столь тождественного воплощения: всесильные, ни на что не способные партбонзы, суверены без оппозиции, жалкие марионетки, беспринципные лицемеры, продажные и коррумпированные ничтожества, сила бессилия, бессилие силы…

Кафка не был реалистом — основной тезис *наших*. Но почему его фантастические видения так напоминают общество, в котором я живу? Почему я непрестанно попадаю в ситуации, обрисованные Кафкой? Потому, что «реализм Кафки выходит за пределы исторического мгновения». Потому, что он не превращал реальность в абсурд, но постигал абсурд реальности. Потому что его фантазия — наша действительность… Все мы — герои Кафки с каждодневными переходами от надежды к тоске и от безнадежной мудрости к добровольному ослеплению.

Нет, Кафка — не пассивность, скорее, наоборот: обостренное осознание активизма, бешеной жизненности, изворотливости, энергии зла. Добро не отсутствует, но слишком тщедушно и нежизненно. Добро — дефицит зла. Его поражение в массовом обществе неизбежно. Вся история массовых обществ — история такого поражения. Вы возражаете? Вы не согласны? У вас есть иные факты?

Всем чего-то не хватает. Компенсируя нехватку, люди и творят утопии. Кафка тоже решал персональные задачи творением *иных миров*, только, в отличие от социальной утопии, его фантазии оказывались не просто высшей реальностью, но — мирами, о которых один утопист сказал: «Мир иной и тот же

самый».

Трагический конфликт этих миров и обитающих в нем персонажей состоит в том, что осуждаемые — тоже участники *процесса*: палач и жертва — одно, нескончаемый 1937-й… И у самого Кафки похожий синдром: творчество — плод неба, веры и призыв к преодолению неба, веры. Отсюда это признание: «Я всегда стремлюсь передать то, что не поддается передаче, и объяснить необъяснимое… Эти поиски ведут на путь, который выходит за пределы человеческого… Вся эта литература — штурм границ».

Герман Гессе считал, что Кафка потому осудил свое творчество на уничтожение, что чувствовал себя глядящим в абсолютную пустоту, испытывал всю невыносимость человеческого существования и, во всем сомневаясь, осуждал и себя, и свое творчество. Г. Гессе считал, что, возможно, было бы лучше, если бы не существовало людей, подобных Кафке, а также эпох и образа жизни, порождающих таких людей. Но, не будь таких людей и таких условий, как бы узнал человек о существовании бездн бытия и как бы реагировал на глубоко скрытое от глаз подполье и мрак глубинной жизни. «Глядящие в бездны» необходимы, по крайней мере, для того, чтобы постоянно напоминать слишком забывчивому человеку об опасностях, его подстерегающих: «Показывать и осмыслять скрытые бездны — одна из задач литературы».

Кафка не был лишь отчаявшимся. Хотя он чаще других видел *иные миры*, это не побуждало его отказаться от Бога или высшей реальности. Он с легкостью отказывался от себя самого, даже собственного творчества, но не от той сокровенной реальности, с которой человеку так трудно прийти в соприкосновение, обрести в ней гармонию. «В этом главная проблема всех его произведений, а романа “Замок” — в наибольшей степени».

Кафку не следует объяснять, Кафку следует чувствовать: Кафка и анализ несовместимы. О Кафке и писать следует, отбросив рассудочность и доктринальность. В черновиках Франца Кафки есть фраза: «Писать — как форма молитвы». Это не случайная реплика или обмолвка — это его понимание сути творчества.

«Ключа» к Кафке нет! Его нет, потому что к нему множество ключей от «теологических» до «политических», от персональных и экзистенциальных до социальных, национальных, расовых, религиозных. Религиозный элемент не вызывает сомнений, но не вызывает сомнений и элемент общечеловеческий, жизненный, сверхжизненный — сущностно-сокровенный. Мир Кафки — в такой же мере его сознание, в какой глубинная суть жизни.

Кафка не противоречив, а соткан из самых обостренных человеческих чувств, из веры и тоски, желания убежать от мира и постичь его сокровенную сущность, бессмысленности поиска и искания надежды.

Свидетельствует Р. Гароди: «Кафка — не отчаявшийся, он — свидетель. Кафка — не революционер, он — будит». Кафка никогда не судит, не обвиняет, не комментирует — лишь констатирует, фиксирует внимание, заостряет. Он — бытописатель, хронист, моменталист, художник мимолетного и повседневного: «Повседневное в самом себе — это уже чудесно. Я лишь фиксирую это».

На самом деле чудесно то, что фантазии, кошмары, мистификации, моментальные снимки Кафки — это фотографии человеческих глубин, трагическая суть жизни. Для атмосферы его произведений больше всего подходят слова С. Киркегора: «страх и трепет». Страх жизни и трепет плоти. Его магический реализм — трагедия привычного, повседневного, обыденного — рядовой жизни рядовых людей.

Мир Кафки — это ад Данте, но не во льдах Коцита, а в пылающих мозгах грешников, ад чувств и поступков, вожделений и безразличия всех ко всем.

О нем можно сказать его собственными словами, относящимися к характеристике Пабло Пикассо. Когда на выставке в Праге Яноух сказал о великом испанце: «Это своевольный деформатор», Кафка мгновенно парировал: «Я так не думаю. Он просто отмечает уродства, еще не осознанные нашим сознанием. Искусство — зеркало, иной раз оно “спешит”, подобно часам». Еще раньше подобную мысль высказал Шарль Бодлер: «Поэзия — это самое реальное, то, что вполне верно только в другом мире».

Сновидческая поэтика Кафки отнюдь не сюрреалистична: его образы, как у Босха, осязаемы, пластичны, определенны. Символы его зримы, телесны, тактильны. Не случайно его уподобляют «малым голландцам» или французским миниатюристам: «Брейгель слова, Домье мысли»…

Кафка трансцендентален, но нет большей реальности, чем эта запредельность. Кафка фантастичен, но трудно назвать больший реализм, даже провиденциализм. Роже Гароди придумал для этого новый термин — «реализм без берегов», но, я полагаю, здесь более к месту — реализм глубины.

Впрочем, провидческие сны Кафки оказались лишь пасторалями по сравнению с чудовищной правдой и жизненностью иных «процессов» и иных «замков» — застенками Лубянки в ее московском или пражском вариантах…

Он был «нагим среди одетых» потому, что относился к жизни и ближним совсем иначе, чем другие: «Болезнь легких — всего лишь распространившаяся нравственная боль. Я болен около четырех или пяти лет, со времени моих двух помолвок». Он был «нагим среди одетых» потому, что иначе понимал миссию человека в мире: «Большинство людей живет, не сознавая своей ответственности, и в этом, мне кажется, причина наших бед… Отказ от своей миссии — грех. Непонимание, нетерпение, небрежность — вот в чем грех».

Кафка не искал темнот жизни — они сами находили его. Он хотел жить полноценной жизнью, жаждал любви, питал надежды: «Никогда не терять надежды. Тебе кажется уже, что твоим возможностям пришел конец, но вот появляются новые силы. Именно это и есть жизнь…»

Испытавший много страданий, он любил жизнь, наслаждался ею, радовался счастью других. По свидетельству Макса Брода, накануне смерти, утратив способность глотать, он наслаждался ароматом и видом принесенных ему клубники и вишни, «как наслаждался с удвоенной интенсивностью в последние дни вообще всем».

Неистовый бого- и правдоискатель, он никогда и нигде не говорил, что человеку нет спасения, что путь к Абсолюту навечно закрыт, а жизнь запутанна и темна — отнюдь, как никто взыскующий истины, он стремится к чистоте и Богу, в отличие от других, сознавая, сколь труден путь…

При всей безнадежности его текстов, он никогда не утрачивал надежды и говорил об этом совершенно ясно и недвусмысленно: «Будь я посторонним человеком, наблюдавшим за мной и за течением моей жизни, я должен был бы сказать, что все должно окончиться безрезультатно, растратиться в беспрестанных сомнениях, изобретательных лишь в самоистязаниях. Но, как лицо заинтересованное, я — живу надеждой».

Невротизм, неспособность к действию не эквивалентны безнадежности и бессилию. Франц Кафка был лишен способности выбирать, но обладал замечательной стойкостью, моральной силой, способностью в одиночку противостоять «всему миру».

Я полагаю, что бесконечные сетования и бегства Кафки камуфлировали его страх утратить источник творческой силы — сами эти внутренние раздоры, неопределенность отношений, безнадежность. Определенности он бессознательно предпочитал шаткость несбыточной надежды, «бесплодной, как надписи на надгробиях» (но на самом деле — для него плодотворной).

Писательство было для него не только единственным

призванием, но мольбой, плачем, разверстой раной, самоистязанием, кличем, обращенным к надмирному Богу, страданием, постижением последних основ бытия. Кстати, он никогда и никого не винил, кроме себя, и всегда сохранял глубочайшую веру не только в Бога, но и в силу Добра. «Не жизнь отвергает Кафка, — писал его душеприказчик. — Не с Богом ссорится он, лишь с собой».

Исключительность и неповторимость творчества Кафки — в исключительности и неповторимости его внутреннего мира, в особой чувствительности ко лжи и боли, в ярко выраженном нонконформизме. Феномен Кафки: крайний нонконформизм плюс огромная внутренняя дисциплина. Все его конфликты — в неразрешимости этой антиномии, в подчинении принципиально неподчиняющегося. Здесь следует искать истоки его отношений и с миром, и с собственным отцом. Феномен Кафки: болезненная впечатлительность плюс дикая грубость окружающего мира, сверхчувствительность плюс невыносимая боль.

Унылое, безотрадное детство, тревожная юность, страхи зрелости — всё это он носил внутри себя. Дело даже не в «семейных тайнах» или черством отце — дело в ажурном складе души, разрываемой от самых легких прикосновений. Несчастливых детей на свете очень много, но мало детей, потрясенных своим несчастьем, испытывающих ужас от обыденного — скажем, от постоянных разговорах своих отцов о деньгах в конце месяца.

Отрицательная роль отца в судьбе Кафки бесспорна: она во многом напоминает роль отца Достоевского. Не тирань первый «никчемного сына», не переживи второй убийство отца крестьянами, воспринятое через «Эдипов комплекс», вполне возможно, не было бы ни «Процесса», ни «Бесов», ни «Братьев Карамазовых».

«Подросток» не случайно стал любимой книгой Кафки — ведь ее герой тоже пытается разгадать тайну силы отца, и тайна эта — в его роковой и губительной власти над сыном, от которой он не способен избавиться. Франц Кафка всю жизнь страдал «комплексом сдавливания», его «Письмо к отцу» и отдельные фрагменты дневников должны быть положены в основу педагогики, в круг обязательного чтения родителей. Только одна пронзительная фраза — ключ к бесконечному количеству исковерканных родителями судеб «родимых чад»: «…Я могу в любой момент доказать, что мое воспитание было направлено на то, чтобы сделать из меня другого человека, а не того, каким я стал».

Судьба Кафки, трагедия его жизни, суть его творчества — еще

одно блестящее свидетельство правоты Зигмунда Фрейда, связавшего характер человека с качеством его детства. Детство Франца Кафки прошло под огромной темной тенью отца. Герман Кафка, грубый, необузданный, несправедливый, нечувствительный, нетерпимый мужлан, огромными усилиями выбившийся в люди, постоянно попрекал детей тем, что они, благодаря ему, не знали нужды и росли на всем готовом. Герман тиранил мать и сестер Франца: старшая сестра Элли поспешила выйти замуж, дабы избежать домашнего ига. Особенно сильно отец «давил» сына, ломал его, превращал в раба, не разумея, что калечит и без того сверхчувствительного ребенка, пытаясь превратить его в такого же бесчувственного человека, как он сам.

Отец — *замок* Франца Кафки и его *процесс*… К теме «наказания сыновей» художник раз за разом возвращается в своем творчестве. Возможно, даже «Превращение» — реминисценция на эту тему…

Галантерейный торговец подавлял его и без того хилую волю, ломал его и без того хрупкий дух, даже не подозревая, что превращает вундеркинда в изгоя. (Я, все это переживший, хорошо понимаю всепроникающую тоску, порожденную кровным родством душевной боли бастарда с духовной мерзостью породивших его эврименов.) Впрочем, безнадежность, обреченность, скудность жизни — весь этот уныло-однообразный жуткий душный мир — простираются далеко за пределы каст и сословий, пространств и времен. Рано или поздно мутантам этого болота жизни приходится расставаться с иллюзиями и прозревать в этом мире всеобщей слепоты.

«Иногда я представляю себе разостланную карту мира и тебя, распростершегося поперек ее» — этот вопль из «Письма к отцу» — ключ к характеру, пример глубочайшего самопознания и величайшей человечности.

К счастью, Кафка так и не передал свое письмо отцу, здравый смысл взял верх: во-первых, Герман в силу природной грубости вряд ли смог бы проникнуться душевными настроениями сверхчувствительного сына, во-вторых, то, что он сумел бы понять, лишь ухудшило их отношения. Но дело даже не в том, ибо отношение Франца к Герману гораздо сложней ненависти: лишенный жизненной силы, Кафка испытывал потребность в ком-то, более сильном, более мужественном, чем он сам. Кроме того, он постоянно нуждался в отеческой любви…

Гораздо позже Кафка поймет, что причина его страданий заключалась не в отце, а в нем самом, что при другом отце ничего в его жизни не могло измениться радикально и что — это самое страшное — он выбрал отца в качестве громоотвода, отдушины

для «спуска пара». «Отныне он может обвинять лишь самого Создателя»…

Феномен Кафки соответствует психоаналитическому явлению puer aeternus (вечное дитя) — неврозу, связанному с неразрешимым противоречием между реальностью взрослого человека и внутренней зависимостью от «взрослых» (семьи, женщин, сослуживцев и т. п.). Увы, комплекс «пуэр этернус» не исчерпывает психологическую ситуацию Кафки. Будучи евреем и живя в стране, где еврейство всегда испытывало гонения и преследования, человек ажурной души не мог не страдать комплексом «вечного жида». Он нигде не был «своим» — и не только из-за иудейской крови. Можно ли после сказанного удивляться самоощущению изгоя, чуждого всем и всему?

Мне кажется, ключевая фраза, определяющая ситуацию еврея в мире, то, что Томас Манн назвал «специфически еврейским чувством», — произнесена хозяйкой землемера К.: «Вы не из замка, и вы не из деревни, вы — ничто». Видимо, не случайно Кафка писал «Замок» в разгар очередной кампании антисемитизма, который, впрочем, носил хронический характер.

Еврейское происхождение играло определяющую роль как при формировании личности Кафки, так и его мировидения, так и — дешифровки творчества писателя. Без преувеличения можно сказать, что Jewish — один из ключей к Кафке, и он сам не скрывал этого. Свидетельствует М. Брод:

«Кафка, как никто другой, описывает наряду с трагедией всего человечества прежде всего страдания своего несчастного народа, бесприютных, блуждающих евреев, бесформенной, бесплотной массы. Описывает, ни в одной из своих книг не употребив слово “еврей”».

«Феномен Кафка» — плод антисемитизма и расизма, результат того, во что шовинизм превращает людей. Когда ты на каждом шагу слышишь «паршивое отродье» или «грязный еврей», тогда появляются «Замки» и «Процессы».

Кафка ненавидел службу и держался за нее, конечно же, не по причине приобретения жизненного опыта. Хотя в одном из его писем промелькнуло признание о бюро как о связи с живыми людьми, при богатстве внутреннего мира Кафки внешний мало влиял на него, исключая отношения с близкими ему людьми. Бюро было ему необходимо для независимости и защиты. Как человек, страшившийся любых преград, Кафка боялся «высвободить все свое время для литературы», не желал стать писателем-профессионалом — ведь писал он исключительно для одного себя, не рассчитывая на признание и материальную независимость писателя. Бюро защищало его от жизни — поэтому

он ненавидел и ценил его.

Люди с таким мироощущением, как Киркегор, Клейст, Гёльдерлин, Достоевский, Чюрлёнис, Кафка, пришедшие к нам из будущего, в собственном настоящем вряд ли могли иметь иную, лучшую биографию, чем данную им Богом. Чуткость не позволяла. Конечно, бывают примеры, когда апокалиптическое творчество не исключает земной жизни, но они редко совместимы с бессмертием. Ведь за вечную жизнь в этом мире обычно расплачиваются мукой.

Главная черта таких людей — содрогание, содрогание пред бытием. Катаклизмы, сотрясающие мир, оставляют большинство бесчувственным. Но для *таких* мельчайшие сотрясения — смертельны… Почему? Потому что все зло мира они принимают на себя, потому что их собственные недостатки кажутся им безмерными…

Искусство — это антисудьба, полагал А. Мальро. Вот почему выходом для *таких* становится искусство. Мало веря в успех своего сочинительства, Ф. Кафка видел смысл жизни только в нем. И внес в него, может быть, самое сокровенное из всего, что когда-нибудь вносилось в искусство человеком: свое трагически разорванное мировосприятие, свое одиночество, свою удивительную иронию.

Обернитесь, вглядитесь, содрогнитесь: чудовищный, безотрадный, абсурдный мир Кафки — разве не в нем мы живем?

Никому не дано уйти от самого себя — даже в раздвоении, даже в безумии. «Для меня это ужасная двойная жизнь, из которой, возможно, есть только один выход — безумие». Или — самоубийство, мысль о котором то там, то тут мелькает в его дневнике. Работа в канцелярии — производительность труда была ничтожной («Имей ты об этом представление, ты пришел бы в ужас», — пишет он отцу) — это одна жизнь. Другая — лихорадочная, спазматическая, урывочная — работа по ночам, работа, без которой он не мог существовать и которая истощала его и без того слабый организм. «Мысли о фабрике — это мой бесконечный Судный День».

Раздвоенность порождает болезненное искусство, говорили *наши*. Еще бы! Откуда у них раздвоенность?! Но ведь болезнь, боль, страдание, отчуждение, насилие над собой — разве не часть жизни? Не ее правда?

Как у всех великих, главный герой произведений Кафки — он сам. Он и не скрывает этого, имена героев свидетельствуют. Наблюдая самого себя, собственными разверстыми ранами он ощущает, что он сам и есть первочастица страшного мира. Высшая боль, доступная высшей чистоте: проклятие, обращенное

не к миру, но к самому себе. Не удивительно, что главную задачу жизни он связывал с автобиографией, которую так и не написал, но и то, что он написал, есть исповедь.

Отношения Ф. Кафки с женщинами столь же сложны, как и вся его жизнь. Он тянулся к ним и признавался себе: «Мой пол гнетет меня, мучает днем и ночью, я должен преодолевать страх и стыд и даже грусть, чтобы удовлетворить его потребность».

Секс Кафка воспринимал как «нож, которым я причиняю себе боль», но чаще, как нечто грязное, постыдное, отдающее серой ада. Вот его описание сексуального влечения: «желание маленькой, совершенно определенной мерзости, чего-то слегка пакостного, постыдного, грязного, и даже в том лучшем, что мне доставалось на долю, сохранялась частичка этого, некий дурной душок, толика серы, толика ада. В этой тяге есть что-то от Вечного Жида, бессмысленно влекомого по бессмысленно грязному миру».

Кафку тянуло к женщинам, любовные встречи для него были не редкость, особенно в 1907–1909 годах. Сохранились имена некоторых девушек: Хедвига Вайлер, Фанни Рейс, Маргарет Кирхер, мадам Чиссик, но последствия всех этих встреч большей частью — болезненные: «Что за наваждение с девушками — несмотря на головные боли, бессонницу, седину, отчаяние. Я подсчитал: с прошлого лета (1915 г.) их было не менее шести. Я не могу устоять, не могу удержаться, чтобы не восхититься достойной восхищения, и не любить, пока восхищение не будет исчерпано. Я виноват перед всеми шестью почти только внутренне, но одна из них передавала мне через кого-то упреки».

Человек страстной, но угнетенной натуры, Кафка делал предложение трем из пяти близких ему женщин — Фелице Бауэр (дважды), Юлии Вохрыцек и Милене Есенской. Кафка тянулся к женщинам и бежал их, он жаждал любви и страшился несвободы. Нарцисс и мазохист в одном лице, он страстно желал быть любимым и отвергнутым…

Его «Письма к Фелице» — уникальное творение эпистолярного жанра, «анатомический срез мучений», связанных с любовью, восьмисотстраничное продолжение сомнений раблезианского Панурга. Есть много оснований полагать, что Кафке, всегда страшившемуся реальности, необходима была муза, богиня, идол, и всё это он пытался обрести в малознакомой девушке, которую, в сущности, не знал. Создается впечатление, что он сознательно держался на расстоянии от «невесты», боясь спугнуть тот образ, который создал внутри себя, и еще более страшась близости, разрушительной для неземного образа, питающего его вдохновение. «Я не знаю, смогу ли я вынести твое

присутствие, и в состоянии расстройства, в котором я нахожусь, заслуживаю ли я встречи с тобой». Он писал Фелице, что испытывает потребность в женщине, которую может считать своей, но не горит стремлением увидеться с ней — гораздо больше она ему необходима, как спасение от себя самого, от собственного невроза, от одолевающих его маний. Любовь Франца к некрасивой и банальной Фелице лучше всего описать понятием «странная» — скорее это и не любовь вовсе, а повод для писем; «Между Фелицей и Францем нет ничего, кроме слов, целой горы слов». Впрочем, на грань небытия его ставил и разрыв с Фелицей:

Я сам разорвал себя на части.

Поврежденное легкое — это только символ раны, воспаление ее зовется Фелицей, а глубина — оправданием.

За последние пять лет завязалось много узлов на кнутах, которыми мы [Франц и Фелица] хлестали друг друга.

Клод Давид обратил внимание на, видимо, бессознательное «включение» Фелицы в «Приговор» и «Процесс»: в данном случае имеются в виду героини (Фрида Бранденфельд и фрейлин Бюрстнер), имеющие инициалы Фелицы Бауэр.

Жажда одиночества и страх перед ним сливались в его естестве — нормальное состояние, которое он переживал как недуг.

В сущности ведь одиночество является моей единственной целью, моим великим искушением.

И несмотря ни на что, страх перед тем, что я так сильно люблю.

Он ощущал себя слабым вследствие гипертрофированного чувства собственной греховности, сверхсовестливости. По словам Г. Яноуха, «всю тяжесть своего присутствия в мире он ощущал гораздо острее и сильнее, чем другие люди».

Любовь для него была связью с существованием и неосуществимым идеалом. Он говорил о себе: «Без предков, без жены, без потомства, со страстным желанием иметь предков, супружескую жизнь и потомство».

Любовь для Кафки — высшее человеческое чувство, сама духовность. «Чувственность отвлекает наше внимание от чувства», — говорил он и признавался Милене, что любит гораздо большее, чем ее, то высшее состояние существования в мире, которое дает ему любовь. Любовь — таинство приобщения к жизни и к другому человеку. Лени говорит Иозефу К., поцеловавшему ей руку: «Теперь ты принадлежишь мне». Именно из-за такого отношения к любви, именно из невозможности выбора между двумя святынями — творчеством и любовью — все

его муки.

Именно с Миленой Кафка пережил несколько дней безоблачного счастья, считал венские дни, с 29 июня по 4 июля 1920 года, самыми восхитительными в своей переполненной страданиями жизни. «Он никогда не знал лучшего момента, чем тот, который пережил, лежа в траве с Миленой, прислонясь головой к ее обнаженному плечу».

В дневниках он будет многократно возвращаться к этому «короткому моменту телесной близости», пережитой с Миленой и освободившей его — это говорит он сам — от грязи, в которой он всегда жил. Милена — по крайней мере частично — освободила его от глубоко переживаемого отвращения к плоти и связанных с нею страхов.

За год до смерти Кафка попытался в последний раз обрести счастье с Дорой Димант. С ее помощью он хотел не только испытать полноту жизни, но и полноту духа. Под влиянием Доры он стал постигать вездесущее Бога, интересоваться идеями хасидов, медитировать через самоуглубление. Но… Но времени, отпущенного на счастье, почти не оставалось…

«Сизиф был холостяком…»

Знакомство с Дорой, недолгая жизнь с ней стали для него «освобождением» от самого себя, от собственных комплексов и маний. Не бесы покинули его, а он сам поднялся из ада на землю, нашел и полюбил земную (!) женщину, впервые испытал чувство свободы. Видимо, здесь дело было не в Доре, а в нем самом: наконец — на пороге смерти (может быть, в предчувствии ее) — он стал «взрослым», ночные кошмары и инфернальные странствия завершились. Но — было поздно, жизнь подошла к концу…

Увы, счастье последних дней жизни с Дорой было недолгим: здоровье становилось все хуже, был поставлен диагноз: туберкулез обоих легких и гортани. Носящая психосоматический характер, предвосхищенная им самим, болезнь Кафки стала его «оправданием и убежищем»: он согласился с определением Макса Брода, что счастлив в своем несчастье — здесь налицо сложная до непередаваемости гамма чувств — трагического стоицизма, избавления, наказания за грех существования, награды за святость… Из санатория, где он находился, Дора отвезла его к родителям в Вену. Она везла его на открытой машине, на протяжении всего пути пытаясь прикрыть своим хрупким телом от дождя и ветра… Два человека скрасили его последние дни — Дора и примчавшийся из Берлина доктор Клопшток.

Это была последняя эйфория перед адской мукой. Он молил — упрекал доктора: «Доктор, дайте мне смерть, иначе вы убийца». Уходил он тяжело, мучения были непереносимы.

Последними его словами были: «Я ухожу…»

Творчество Кафки — это сверхчеловеческий протест против *недочеловечности*, гневные филиппики, восходящие к сатирам и скепсису Аристофана, Лукиана, Данте, христианских еретиков, Вольтера, Шелли, Гёльдерлина, Леопарди. Каждая эпоха имеет не только своего Прометея, но и своего Кафку. На что уж, казалось бы, далеки Кафка и Аристофан, но разве в «Осах» уже не витает дух «Процесса»?..

А разве «Песочный человек» Гофмана не предвосхищает «Деревенского врача» Кафки? Тот же призрачный мир Натанаэля, те же сновидения и предчувствия, то же отчуждение и разорванность сознания. А сами судьбы Кафки и Гофмана… Те же бесконечные заботы о хлебе насущном, приковывающие к ненавистной службе, та же трагедия раздваивания, те же отчаяние и жгучая страсть, ненависть к действительности и презрение к филистерству, то же двойное бытие: мизерность службы и величие иллюзий, разлад между действительностью и мечтой, те же неврозы, страхи, галлюцинации…

Даже говорящая обезьяна уже есть у Гофмана: «Вы должны научиться говорить, говорить, говорить, всё остальное придет само собой…» «Отчет для академии» Кафки явно навеян «Крейслерианой», а именно гофмановским «Письмом Мило, образованной обезьяны, к подруге Пиппи в Северную Америку».

Кафкианская критика бюрократии, страх незащищенного человека перед созданным человеком абсурдным порядком унаследована им у Диккенса и Киркегора — только там, где они видели частности, Кафка узрел всеобщность. Не просто Министерство Волокиты или отдельно стоящий Холодный дом, не суд как учреждение, а мир как суд, жизнь как «присутствие», свобода как казус. Здесь все выслеживают всех, все всех травят, все шпионят, все помогают обвинению. Все — заодно, все — против одного. Мир — судилище, жизнь — травля, бытие — абсурд.

«Что за лица вокруг! Маленькие черные глазки беспокойно шныряли во все стороны, щеки обвисли, как у пьяниц, длинные бороды были реденькими и жесткими… Однако под бородами — это только сейчас обнаружил К. — блестели на воротничках значки различной величины и окраски. Насколько можно было заметить, значки были у всех. Все были заодно — кажущиеся партии справа и слева, — и когда К. внезапно обернулся, он увидел такие же значки на воротнике следователя, спокойно сидевшего с руками на животе. — Вот как, — вскричал К. и, потрясенный внезапным открытием, рывком поднял вверх руки, — оказывается, все вы чиновники, та самая продажная

банда, против которой я выступал…»

«В своей основе мироустройство бюрократично. Даже честная и точно работающая чиновничья машина неизбежно действует против человека. Поэтому нельзя спрашивать: за что преследуют Йозефа К, в чем он провинился против системы, кому нужна его смерть? Вся суть, как полагает Кафка, состоит именно в том, что вполне лояльного Йозефа К. судят ни за что. Кто же несет ответственность за это? Все вместе взятые, но никто в частности».

Ужас бюрократии, говорил А. Камю, имея в виду творчество Ф. Кафки, усиливается обыденностью «Процесса». Сила и могущество высокого учреждения — в его неотвратимой повседневности. Не доведение до абсурда, а именно эта проза суда и замка делают прозу Кафки беспощадной.

С С. Киркегором Ф. Кафку роднят дар страдания, воля к отчаянию, понимание абсурда человеческого существования, боль и ужас одиночества, ужасные параллели в жизненных судьбах:

И Киркегор, и Кафка медленно умирали, будучи бледными и прозрачно-одухотворенными с детства, зная, предзная свою судьбу угасанья и вытекающей из этого (хотя бы только из этого) меланхолии. Одного медленно съедала чахотка, другой чувствовал беспричинную неуклонную утрату сил. Одному на момент смерти был 41 год, другому — 42. Но тому и другому (два ли это брата во времени-пространстве или воплощение одной души?) была внушена потребность петь. И это пение было раздумьем.

Свидетельствует Н. Болдырев:

«Ибо в мире действует воля к отчаянию. И если в одном смысле нет более страшного греха, чем отчаяние (отчаяться — значит, возомнить, что ты оставлен Им тоже!), то в смысле ином отчаяние предстоит человеку как его задача на пути. Следует постичь тщету жизни и потому отчаяться, отчаяться в тщетности стиля и ритма, которые царствуют в тебе метрономом биологического распада. И потому — такой могучий напор в исследовании пространства отчаяния. Это вечное безмолвие кафкианских коридоров, комнат, улиц, вечный иллюзионизм контактов, сближений, приближений. И этот единый в пространстве-времени человеческий дом у Киркегора, дом, куда не проникает историческое время, где царствует вечность, где над человеком, Симон ли он Прокаженный или Франц Кафка (впрочем, не вариант ли это прокаженного?), встает одна и та же Тень, простирается одно и то же Ожидание».

Знаю ли я кого-то более одинокого, чем были Киркегор и Кафка? Мне кажется, что нет. Однако что уж такого *страшного* было в их судьбах? Ничего кроме того, что они были одарены

даром страдания. Звучит кощунственно, однако ведь это разные вещи: жить в страшном мире, в страшных обстоятельствах и — страдать. Сонмы людские живут в страшных обстоятельствах (да разве уже само по себе *обстоятельство жизни*, то есть пребывание на кресте распятия между телом и душой, не непомерно, не сюрреалистически страшно?), однако страдают, тем более глубоко или глубинно — немногие.

Киркегор прожил в физическом смысле комфортабельную жизнь. Почти то же можно сказать о Кафке (если снять обстоятельства их биологического раннего упадка). Однако спасло ли это их от самоедства вопрошаний? Но разве пытались они или хотели спастись от него? Разве не бежали они навстречу этому самоедству и самовопрошанию? Правы ли они были в этом? Кто знает. Одно ясно — никому нет спасения от шторма того отчаяния, которое начинается как тихое-тихое. И если кому-то кажется, что он ускользнул от него в этой жизни, его застигнет штормом в следующей. Рано или поздно каждому предстоит родиться Киркегором или Кафкой. Кто знает, быть может, юмор бытия в том и состоит, что каждому предстоит побывать в шкуре каждого. Как говорил один Поэт о рядовом своем современнике: «Когда-нибудь в иксовом поколении и эта душа, как все, будет поэтом, вооруженным всем небом».

Перечитывая своего «Загадочного Гоголя», я нахожу многие страницы, которые без изменении можно было бы включить в моего «Кафку». «Страшно вспоминать о всех своих мараньях», «ничего я не сделал, как беден мой талант!», «появилась бы моль, которая съела бы все экземпляры «Ревизора» и всю прочую чепуху»…

Василий Розанов и Валерий Брюсов видели силу Гоголя именно в гиперболизации, сгущении красок, несоразмерности частей. Стремясь к действительности, Гоголь [и Кафка] оставался фантастом, мечтателем. Он художник не внешней действительности, а внутренней… Всё, что изобразил Гоголь [и Кафка], происходило не в мире, а в душе. И у одного, и у другого — высшая психологическая реальность, вместо обыденного действия — душа *напоказ*. Не природа, не внешняя действительность, не события, а — «серая, обыденная, неинтересная жизнь, стирающая всё выдающееся, одни "безвестные могилы"».

Если учесть, что «Процесс» и «Замок» создавались в годы крупнейших мировых катаклизмов и взрыва активности масс, то тотальная пассивность их героев видится в новом ракурсе; не как свидетельство слепоты Франца Кафки, но как доказательство его сверхзрячести. В то время как «всевидящие» демонстрировали

свои солидарность и героизм, Кафка в своей норе исследовал корни — разобщенность и страх, то всеобщее безразличие, равнодушие, эгоизм и личный интерес, которые всё сильнее высвечивались этими катаклизмами и этой активностью. Ведь самый неумолимый *процесс* — революция масс: они, может быть и солидарны, но окончательный приговор истории неумолим…

К сожалению, потребовалось слишком много нечеловеческих страданий, граничащих с уже не вымышленным экзистенциальным, а — реальным абсурдом, чтобы осознать то, что знал Кафка: в герое живет порабощенный собственными страстями, беззащитный и бессильный, отчужденный от всех и неприспособленный к нормальной жизни, зверствующий и ничтожный перст божий — человек. Нет, — мнимость человека, чудовище, способное на всё.

Анализируя природу визионерских переживаний, Олдос Хаксли высказал предположение, что наряду с видениями Рая существуют инфернальные, негативные видения — визионерский ад, «зримая тьма» Мильтона, «дымный свет» «Тибетской книги мертвых», ужасы Мунка и Жерико. Кафка — типичный негативный визионер, терзаемый зловещими видениями, Непреходящим Ужасом, комплексом вины и наказания. Тексты Кафки, творимые в пограничном состоянии «зримой тьмы», действительно отвечают диагностике Хаксли.

В «Процессе» главному герою задают вопрос: как ты можешь утверждать, что невиновен, когда не знаешь, по какому закону тебя судят? Как зло и добро, так вина и невиновность не противостоят друг другу, но являются двумя взаимосвязанными и взаимообусловленными неотделимыми друг от друга реалиями человеческого существования. Вина — суть существования, у Кафки есть даже выражение: «дьявольский в своей невиновности», означающее, что в человеке нет ничего, что могло бы прельстить дьявола…

Среди множества прочтений «Процесса» — процесса, идущего в душе самого Кафки, есть и такое: мир абсурден, пока в нем нет Бога, пока человек не способен достучаться до него. Но поскольку «Процесс» автобиографичен, поскольку он идет в душе, поскольку он — исповедь, то смысл исповеди — в недостатке у героя дерзновения, в согласии на абсурд бытия. «Процесс» потому столь близок всем нам, что в сталинские времена все были Йозефами К., со всеми «происходил абсурд», все рассуждали одинаково: «С другими происходит правильно, но вот я-то не виноват».

Эрих Фромм интерпретировал «Процесс» как теологическое видение мира, близкое к кальвиновскому варианту. Человека осуждают или милуют по божественному предопределению. Он

может лишь трепетать и отдаться на милость Божью. Кафка предполагает кальвиновскую концепцию вины, представляющей крайнее выражение авторитарной совести. По мнению Фромма, ключевая фраза священника: «Суду ничего от тебя не нужно. Суд принимает тебя, когда ты приходишь, и отпускает, когда ты уходишь» — выражает сущность уже не авторитарной, а гуманистической совести: никакая внешняя сила не может предъявить человеку моральных требований, человек ответствен только перед собой за то, как он распорядился своей жизнью. Он сам должен слушать голос своей совести и отвечать за свои поступки. «Если же он не понимает этого, он погибнет; никто, кроме него самого, не может помочь ему».

Фантастичность Кафки страшна своей реальностью. В отличие от «ночного» абсурда «Улисса» реалии «Процесса» ярки, обыденны, неотвратимы. Как Йозеф К. ни пытается игнорировать ускользающий суд, как ни отстаивает свое право на прежнюю жизнь, эта почти не существующая «высшая реальность» всё сильнее вытесняет «бывшую видимость»: казнь становится неминуемой…

Основополагающая идея всех творений Кафки — та, что беспощадные силы, противостоящие человеку, действуют не извне, а изнутри самого человека. Социальные преобразования ничего не меняют, ибо не меняют источник зла в мире — человека. Виновен каждый и все. Искать бесовщину вне ее носителей — деформировать мир. Не случайно жители деревни относятся к бюрократической машине Замка с трепетным благоговением. Не случайно все — жители своих Нор, жертвы и палачи Исправительных Колоний. Угнетение человека безмерно, но главный угнетатель — сам человек. Мотив совиновности каждого — величайшая этическая идея, наиболее трудно усваиваемая человеком, главные качества которого — слепота и нетерпимость.

Все великие книги изготовлены из шагреневой кожи людей, их написавших: материализуется фантазия — сокращается жизнь. Да, самые изощренные фантазии художника питаются его жизнью — не только как платой, но и как первичным материалом.

Лучшие книги из написанных людьми исповедальны. Это в такой же мере относится к Паскалю, Свифту, Достоевскому, Толстому, в какой и к Кафке. Может быть, к последнему даже больше. «Кафкианский мир» — мир его книг, но прежде всего личный опыт, перенесенный в книги. При всей злободневности, социальности, символичности, мифологичности произведений Кафки почти всё, что он написал, прежде всего и до всего — это его жизнь, его переживания, его мировосприятие.

Кафка никогда и не скрывал автобиографичности им написанного: «Роман — это я, мои истории — это я».

«Приговор» — это воссоздание отношений с отцом; «Сельский врач» — переведенная на язык символов история горлового кровотечения и второго разрыва с Фелицей; «Голодарь» — кривое зеркало отношений Кафки с искусством и одновременно нечто трагически личное (из-за боли в горле он не мог глотать и буквально умирал с голоду).

Как же могло так случиться, что книги, в сущности, автобиографические, исповедальные, никак не претендующие на социальную критику, стали провидческими, потрясающими глубиной социальных прозрений? Ответ, как это ни странно, прост: тоталитаризм — явление внутреннее, а не внешнее, каждый носит его внутри себя. Сверхчувствительный Кафка из ограниченного личного опыта, из отношений с отцом, из огромного внутреннего мира извлек мир внешний, расширив личные переживания до глобальных символов и обобщений. Не лучшее ли свидетельство приоритета субъективности перед социальностью? Не это ли доказательство первичности «Я» художника в отношении к окружающему его миру?

Сам Йозеф К. — плоть от плоти всей этой анонимной системы, вершащей свой суд над каждым и над собой. Как и Кафка, он остро переживает свою причастность к ней, к чудовищной и бессмысленной организации цивилизации. В этом смысле «Процесс» — суд человека над собой — за соучастие, за согласие, за причастность…

Кафка не был политическим писателем. «Процесс», «Замок», «Превращение» и т. д. — записи сна, травестия мифа, правда о беспомощности человека в мире… Но среди этого прочего, рядом со сновиденческой, мифологической, символической природой творчества стоит и та данность, что книги, написанные до революции в России, до прихода Гитлера к власти, до возникновения тоталитарных режимов, с потрясающей точностью предвосхитили их дух и их суть, неизбежность появления тоталитаризма, «ига новой бюрократии», «желтые звезды», крематории и концлагеря. При всем том, что Кафка — не политический писатель, именно его Э. Канетти назвал «величайшим экспертом по вопросам власти». На самом деле Кафка — величайший эксперт по вопросам абсурда, следовательно, по вопросам человеческого существования, следовательно, среди прочего, по природе столкновения человека и государства, личности и власти.

Когда Э. Канетти называл Кафку «величайшим экспертом по вопросам власти», то это следует понимать и в том смысле, что

власть вездесуща и ото всюду происходит, что власть, несправедливость, мировое зло — это всего лишь человек, существующий в мире, где «всё зависимо, всё сковано».

Провидческие открытия Кафки не сводятся к предвосхищению отдельных явлений социальной жизни, даже таких крупных, как тоталитаризм, потому что они шире общественных систем — они глобальны, общечеловечны, как глобальны и всечеловечны все те же «мелочи жизни», из которых она состоит и которые ее облик определяют. По той же причине мир Кафки пессимистичен, ибо алармизм глубже и фундаментальней поверхностной жизнерадостности и жизнеутверждения. Ведь даже профессиональных оптимистов «заедает» быт. «Мелочи жизни» для большинства были и остаются непреодолимой преградой к небесам.

В этом смысле тоталитаризм, обнаруженный исследователями в произведениях Кафки, может быть, даже страшнее государственного — он внутри человека. Героев Кафки никто не принуждает — несвобода, рабство, уязвимость внутри них, свои цепи они носят внутри себя…

В «Разговорах с Кафкой» Г. Яноуха есть фрагмент, состоящий из девяти строк, который, как мне кажется, глубже всех «открытий» Маркса. Вот он:

«Толстяк в цилиндре сидит у бедняков на шее. Это верно. Но толстяк олицетворяет капитализм, и это уже не совсем верно. Толстяк властвует над бедняком в рамках определенной системы. Но он не есть сама система. Он даже не властелин ее. Напротив, толстяк тоже носит оковы, которые не показаны. Изображение нелепо. Потому оно и не хорошо. Капитализм — система зависимостей, идущих изнутри наружу, снаружи вовнутрь, сверху вниз и снизу вверх. Всё зависимо, всё сковано. Капитализм — состояние мира и души…»

Кафка действительно крупнейший эксперт по вопросам власти, но не той, что существует вне нас, но той, что от нас исходит, — наиболее тоталитарной, потому что вездесущей и никого не минующей. Не это ли имела в виду Милена Есенская, когда говорила о Кафке, что «он знает об этом мире в десять тысяч раз больше, чем все люди мира», желающие знать всё, кроме себя самих…

Я убежден в том, что *суд, замок, превращение, процесс* — глубочайшие символы Франца Кафки, вечные проблемы и неразрешимые антиномии бытия, подспудные состояния человеческого сознания, которые в конечном счете оказываются полнокровней самой живой жизни.

Землемер К. ненавидит Замок, но — в этом всё величие

правды Кафки — в глубине души почитает его. Желание землемера поселиться в деревне — его дань патриотизму. Человек генетически осужден на приспособление к породившему его обществу, каким бы оно ни было. Любой ценой — адаптироваться, приспособиться, вписаться, иного пути выжить — нет.

Добровольность рабства. Не привратник запрещает человеку войти во врата Закона, он сам не входит. Не Замок принуждает жителей деревни к служению — они служат добровольно. Более того, землемер К. вступает в борьбу с Замком не за освобождение, а за вид на жительство — за разрешение закабалиться. Есть и такой срез существования — жажда подчиниться, упоение несвободой, отказ от воли.

Всеобщность растления — один из лейтмотивов «Замка». Виновны все. И когда Амалия, чье тело служит важному государственному делу — удовлетворению похоти высших чинов, — когда она восстает, все отворачиваются от нее и от семьи преступницы. Но и семья отторгает безумную бунтовщицу. Путем самых гнусных пресмыканий, посредством полнейшего самоунижения отец молит чиновника о снисхождении, а сестра Амалии Ольга ради одной только иллюзии спасения отдается первому попавшемуся из замковой челяди в нечистотах свиного хлева.

Внутреннее рабство беспредельно, сопротивление абсурдно, интересы Замка превыше всего — вот тайная и явная мораль — не та, о которой болтают, та, по которой живут…

При всем том формула Замка: ничего не случилось. Всё о'кей!

Первый писатель абсурда, он показал, что проза абсурда и есть наилучший способ изображения того абсурдного мира, в котором мы живем.

Мир Замка — это мир, в котором жил сам Кафка, одинокий среди «жителей деревни», отчужденный от них всем — «пришлостью», менталитетом, мировидением, пессимизмом. Как и землемер К., Кафка стремился укорениться, «вступить в ряды», стать «как все», жаждет «благословенной обыкновенности», мечтает из чужака превратиться в аборигена, в более широком плане, наладить отношение с «Замком»-«Градом», прийти к Богу, снискать милость Его.

В одном из предисловий к «Замку» читаем:

«Замок… — это то, что теологи называют «милостью», это божественное управление человеческой судьбой, это власть случайностей, таинственные предопределения, подарки и удары, незаслуженное и недостижимое, это вечное Non liquet[110] над жизнью каждого». (Формула римского судопроизводства, которой

судья воздерживался при голосовании приговора).

И в другом месте:

«Жизнь — это непрерывное отклонение, она не позволяет нам даже дать себе отчет, от чего она нас отклоняет».

Кафка не осуждал бесстрастный вечно существующий мир «Замка», в котором всё предопределено и где даже «все осужденные прекрасны». Мир не стоит перестраивать — его необходимо понять и простить. Надо понять, почему новые люди, землемеры К., внушают подозрение и страх, хотя только они и живут полноценной жизнью, и простить самое страшное — всеобщую безликость, вечное спокойствие душ…

Униженные и оскорбленные были и раньше, но, в отличие от прежних, — и это самое провиденциальное! — они более не чувствуют себя таковыми. Самодовольство упадка, написанное им с такой мощью, если чему-то и уступает, то только *нам*: «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек…». Не оттого ли наши ретивые выступали с категорическим требованием «Жечь Кафку!»? Не отсюда ли эта замечательная максима: «Мы рождены, чтоб сделать Кафку былью»?..

Великий художник не может творить, не страдая. Да, Кафка — олицетворение страдания. Но можно ли страдать, не сострадая? Можно ли любить людей, не испытав страдания?.. Некогда Достоевский, выслушав пятнадцатилетнего Мережковского, сказал ему: необходимо страдать и сострадать, чтобы хорошо писать. Впрочем, самому Достоевскому досталось не меньше, вспомним хотя бы зоре- и судьбоносный Первый съезд советских писателей…

Да, Кафка был больным — трагической совестью мира, в котором подлость прощается, если не прикрыта привычным лицемерием, а человечность беззащитна и отдана на поругание «здоровым». Да, Кафка был пассивным, но пассивность эта оказалась дерзким вызовом, пощечиной, возможно, самой хлесткой и отчаянной после Свифта. А вот наша активность не обернулась ли стадностью, безопасным конформизмом, диким лицемерием, поруганием и произволом? Ничего в мире не изменив, всё обгадив и изнасиловав, «активисты» придумали самую легкую самозащиту — пафос. Пафос поругания. Пафос извращения. Пафос осквернения. Пафос обмана. Никогда еще за всю историю человек не был так извращен, оболванен, растлен. — И чем? — Всемогущей, всезнающей, безошибочной, единственно верной, объективной, «здоровой» Идеей. Эта-то манипулирующая человеком и обществом идея и стала непереносимой, зловещей, кошмарной, жестокой.

А чем, собственно, предустановленная дисгармония Кафки

отличается от нашей общеобязательной гармонии? Его высокоорганизованная нелепость от нашего абсурдного порядка? Неразумность его мира от разумности нашего лучшего из миров? Читаешь и ежестрочно потрясаешься: ведь это же мы, мы во всем, в обобщениях и деталях. Мы до появления нас: недоступность и извращенность людей из замка, рабская покорность людей из деревни, тотальный бюрократизм Системы, судебная волокита, освящение идолов. Герои Достоевского еще остро переживали свою униженность и оскорбленность. Мы — жители деревни, что около Замка, — уже ничего не чувствуем и не переживаем. Мы усвоили точку зрения людей из краснокаменного Замка, и она стала нашим мировоззрением.

В заключение — одно из великолепных прови, дений Франца Кафки, удивительным образом касающееся его посмертной судьбы:

Причина того, что потомки судят о человеке более правильно, чем современники, заключается в самих мертвецах. Человек раскрывается в своем своеобразии лишь после смерти, когда он остается один. Быть мертвым для человека значит то же, что субботний вечер для трубочиста, — с тела смывается копоть. Становится очевидным, кто кому больше вредил — современники ему или он современникам; если верно второе, значит, он был великим человеком.

Мы всегда обладаем силой отрицания, этим самым естественным выражением постоянно изменяющегося, обновляющегося, умирая — возрождающегося, человеческого борцовского организма, но не обладаем мужеством к отрицанию, в то время как жизнь — это ведь отрицание, следовательно, отрицание — утверждение.

Георг Тракль (1887–1914)

…Дух умершего в юности молча ступил меж нас…

Г. Тракль

И всё проникнуто молчанием одиночества.

Г. Тракль

Я родился лишь наполовину.

Г. Тракль

Невинность души и порочность тела могут уживаться в одном человеке.

Ф. Мишле

Принято считать, что историю своей души Георг Тракль написал сам — она вся в его стихах. В какой-то степени это верно, потому что только сам художник дает некоторую возможность прочтения своей биографии, поскольку ключом к ней может стать его творчество. «Ибо наша индивидуальность, находящаяся за пределами слова и речи, есть terra incognita». Но, с другой стороны, то, что верно для души, не всегда справедливо для земной жизни, порой весьма далекой от художественной возвышенности и чистоты.

Выдающийся австрийский поэт-экспрессионист Георг Тракль родился в Зальцбурге 3 февраля 1887 года в многодетной, но состоятельной семье торговца скобяными товарами. В жилах отца, переселившегося в Зальцбург из Венгрии, текла кровь полунемца и полумадьяра. Мать Георга, урожденная Мария Катарина Халик, полунемка, получешка, родила Теобальду (Тобиасу) Траклю целый выводок ребятишек, в котором Георг был пятым по счету. Поглощенная уединенными музыкальными и антикварными занятиями, мать не обременяла себя воспитанием детей, передоверив их француженке-гувернантке Мари Боринг. Чувствительный Георг страдал от недостатка материнской любви, что в дальнейшем нашло отражение в его поэзии.

В противоположность матери, Мари Боринг являла собой возвышенное существо из какого-то иного века. Она была горячечно-набожной католичкой, стремившейся обратить воспитанников в свою веру. Мари учила их французскому и знакомила с современной французской литературой. Ее благотворное влияние на становление Георга как поэта не вызывает сомнений: впоследствии он признавал влияние на свое творчество поэзии французских про́клятых, особенно Рембо и Бодлера (хотя это влияние скорее всего было поверхностным, почти иллюзорным). Дети росли жизнерадостными, свободными и здоровыми. Об этом времени поэт позже напишет:

«Иногда мне снова вспоминаются те мирные дни, кажущиеся чудесной, счастливо проведенной жизнью, которой я, несомненно, мог наслаждаться, как подарком из добрых незнакомых рук. И тот маленький город в низине вновь является мне со своей широкой главной улицей, вдоль которой тянется длинная аллея дивных лип, со своими извилистыми переулками, переполненными таинственно свершающейся жизнью мелких торговцев и ремесленников, и со старым городским фонтаном посреди площади, который так мечтательно журчит на солнце, и где по вечерам к шуму воды присоединяется шепот влюбленных».

С пяти лет Георг поступил в подготовительную школу при католическом педагогическом училище, а с десяти — в гимназию. Учился он плохо, как-то остался второгодником, а на выпускных экзаменах за седьмой класс провалил сразу три предмета — греческий, латынь и математику. Не давалась ему и грамматика немецкого языка. Речь его не была правильной. «Мне никогда не был дан дар выражать мысли», — писал Георг своему однокашнику Карлу фон Кальмару. Здесь он явно ошибся: написанное и сказанное им пережило своего автора и стало достоянием вечности.

Во все времена школа особенно трудна для «не таких как все». Естественно, ее австрийские порядки не могли не повлиять отрицательно на самолюбие необычного юноши, которого одноклассники запомнили с неизменным выражением «тихой, упрямой насмешки на лице». Уязвленный тяжелыми неудачами в ученье и насмешками однокашников, Георг ушел из гимназии и поступил учеником аптекаря.

Он рано пристрастился к стихам: уже в гимназические годы посещал зальцбургский литературный кружок «Аполлон», позднее переименованный в «Минерву». В 1906 году городской театр Зальцбурга даже принял к постановке две одноактных пьесы молодого Тракля — «День поминовения» и «Фата Моргана», не имевшие, однако, успеха у публики. Провал на драматическом

поприще привел к уничтожению рукописи законченной трагедии. Годом позже состоялся поэтический дебют Тракля в «Зальцбургской народной газете», опубликовавшей его стихотворение «Утренняя песня».

Увы, первые шаги на поприще искусства омрачила наркомания: 18-летний поэт пристрастился к вину, морфию и вероналу. Кстати, здесь следует отметить, что наркомании подвержены многие мечтатели и фантазеры, которых особенно много среди поэтов. Человеку духа, который ощущает себя уютнее не в мире человеческих отношений и материальных предметов, а в мире творческого воображения, наркотик дает шанс вкусить «прелести» альтернативного бытия, дает иллюзию другой реальности. Увы, когда реальность не отступает и делается невыносимой, наркотик милосердно предоставляет возможность уйти от нее навсегда…

Совершенно невозможно согласиться с мнением Отто Базиля: «Не вызывает сомнений, что Тракль был религиозным мечтателем и фантастом. Но одновременно он был также наркоманом, психопатом и алкоголиком». Почему нельзя? Потому что физология не имеет никакого касательства к состоянию поэта взыскующей души — точно так же, как землю нельзя мерить синью небес. При таком подходе «психопатами и религиозными мечтателями» становятся не только Франциск Ассизский или Сведенборг, но Будда и Христос.

На самом деле, конечно, религиозная жизнь личности, тем более религиозно одаренной, есть та целостная реальность, от которой невозможно укрыться ни в пьянстве, ни в наркомании. Говорить о бытовой патологии в случае Тракля — недопустимая наивность, ибо эта патология входила в само существо его персональной духовной судьбы, и эта судьба влекла его к величайшему преодолению в себе чего-то, что можно бы назвать «грехами рода». «Жало в плоть» у Тракля оказалось странным образом интенсифицировано до предела, и на этом пределе, на звенящей ноте этого предела возникла райская музыка его песнопений, заглушавшая музыку [земного] ада.

В 1908 году Тракль поступил на фармакологическое отделение Венского университета, но к этому времени его жизнь уже всецело отдана поэзии. Сам Георг признавался сестре Гермине, что на три года старше него: «…Я — мой мир! Мой цельный, прекрасный мир, наполненный бесконечными созвучиями».

Кстати, в письмах к Гермине Георг очень ясно выразил причины своего «бегства в поэзию», и это отнюдь не противостояние безумной плоти и небесной души — это

глубочайший внутренний призыв, делающий человека гением или прощелыгой:

«…Мне почудилось, что я впервые вижу жизнь так ясно, без всех субъективных ее истолкований, голой, беспредпосылочной, как будто все голоса, которыми говорит действительность, я слышу в их жестокости и мучительности. На мгновение я почувствовал то давление, которое обычно испытывают люди, почувствовав гнет судьбы.

Мне кажется, это было бы ужасно — постоянно жить в полноте ощущения тех животных инстинктов, что катят жизнь сквозь время. Я ощущал в себе ужасающие возможности, чувствовал их запах, прикосновения, слышал завывания демонов в крови, тысячу чертей с шипами, от которых безумеет плоть. Какой жуткий кошмар!

Прочь! Сегодня это видение действительности вновь погрузилось в Ничто, далеко от меня вещи, предметы, еще дальше — их голоса, и я, став всецело одушевленным ухом, вновь вслушиваюсь в те мелодии, что живут во мне, а мои окрыленные глаза вновь сновидят образы, которые прекраснее, чем любая действительность! Мой целостный, прекрасный мир, полный бесконечной гармонии…»

Стихи буквально лились из молодого поэта, но сам Бог хранил его от славы: кроме нескольких отдельных стихотворений[111], ему с большим трудом удалось при жизни опубликовать единственный сборник своих стихов.

Получив магистерскую степень, Тракль вернулся в Зальцбург, какое-то время служил в армии, а затем в аптеке, но служба лишь омрачала жизнь прирожденного поэта, пребывающего в мире смятения и грез: «Что за адский хаос ритмов и образов во мне!», «Что за горячечное душевное смятение и бред».

Когда он на службе, он далеко от мира, далеко от людей, далеко от их вопросов. Он сидит, его голова уронена в ладони, погружена в свои мысли; он полностью потерян для мира. Хозяин аптеки, добрейший человек, часто отпускал его…

Естественно, две страсти молодого человека — стихи и наркотики («жадная лихорадка жизни», как выражался сам поэт) — являются плохими подспорьями в жизни реальной. Хотя время от времени Траклю удается «протиснуть» в прессу отдельные стихи, он неустроен, у него нет средств к существованию. Поэзия не приносила дохода, служба в аптеке и госпитале не обеспечивала минимальных жизненных потребностей. Даже более удачливый и получивший какую-никакую известность Э. М. Рильке сполна изведал нищету и абсолютную невозможность прожить на литературные заработки.

Дабы обеспечить себе сносное существование, Г. Тракль готов отправиться аптекарем на Борнео, но получает отказ Управления Нидерландских колоний.

Музой Тракля, его то ли добрым, то ли злым ангелом, стала самая младшая сестра Маргарета (Грета, Гретль), с которой, как безосновательно считают некоторые биографы, он состоял в инцестуальной связи и даже стал отцом ее так и не родившегося ребенка. Все подобные инсинуации носят исключительно литературный характер, и по существу никаких свидетельств инцеста, кроме одного-двух стихов — «самодоносов» самого Георга, не существует.

Вот, например, как потрясающе звучит стихотворение «Священные сумерки» с несмолкающим лунным голосом сестры, наполняющим священную ночь…

Священные сумерки
Тишина на опушке леса
обнимает темного зверя.
На холме тихо ветер вечерний скончался.
Стихли стенанья дрозда.
Осени нежные флейты
в тростнике приумолкли.
На облаке черном
пьяный от мака плыву
по ночного пруда просторам,
по звездному небу.
Лунный голос сестры не смолкая звучит,
наполняя священную ночь.

«Священные сумерки» и поэма «Сон и помрачение разума», один из мотивов которой связан с сексуальным насилием, могут быть такими же свидетельствами инцеста, как готические фантазии религиозных средневековых писателей или буквально понятые стихи Лотреамона.

Представлять 26-летнего Тракля неврастеничным идиотом, жаждавшим «публично исповедаться в страшном грехе» и для этого написавшим «поэтическую, но документально правдивую исповедь» и отдавшим ее в 1913 году в печать, и всё это при жизни родных и Греты, причинить которой малейший дискомфорт было для него нестерпимым, да и попросту непредставимым, — для всего этого надо применить неизвестную нам логику и неизвестную нам «исследовательскую» мораль,

выключающую из сферы пользования принцип презумпции невиновности.

К тому же ближайший друг Георга Э. Бушбек, сам переживший в 1912 году бурный роман с сестрой Георга Тракля Гретой, решительно отверг всякие намеки на интимную связь брата с сестрой.

Просто брат и сестра были удивительно похожи друг на друга — внешне и внутренне. Брат преклонялся перед яркой и артистической натурой Гретль, поверял ей свои мечты. Духовная близость с сестрой во многом обязана тому, что Маргарета стала единственным и ревностным ценителем раннего творчества Тракля и только у нее, будучи всеми отвергнутым и непонятым, находил он утешение и поддержку — отсюда признания в любви, сложные образы и двусмысленные эпитеты (в стихах Тракль называл сестру своей «возлюбленной», «юницей», «солнечным отроком», «пламенеющим демоном»…)

Возможно, именно атмосфера внутреннего одиночества в семье и среди сверстников сделала сестру самым важным на свете человеком, а заодно и объектом маниакально сосредоточенных двусмысленных эмоций, наполнивших стихи Тракля резко контрастирующими двойниками, предстающими то как инфернальное, то как райское существо. Не случайно психоаналитики обнаруживали в неслыханных дерзаниях поэта бессознательное выражение психозов кровосмесителя и наркомана. А сам Тракль видел в опыте инцестуозных безумств не приметы личной биографии, но присутствие «черного истления», симптом быстро надвигающейся болезни европейского мира.

Впрочем, о своей жизненной стратегии той поры он говорил: «Я делаю то, что нужно, спокойно и не прилагая усилий. Я не следую никаким правилам и не создаю свои правила. Я теку вместе с Жизнью с верой и без сопротивления». К этому времени Тракль бросил работу и сознательно обрек себя на социальную неустроенность, ощущая единственным призванием — поэзию.

В ключевом для понимания лирики Тракля стихотворении «Inzest» («Кровосмешение») читаем:

Ниспосылает ночь на наше ложе
проклятья: — Как греховен ваш экстаз!
Еще не отойдя от гнусной дрожи,
мы молимся: — Прости, Мария, нас!

Цветы струят хмельные ароматы,
и льстиво наши лбы бледнит экстаз,

и бездыханным воздухом объяты,
лепечем мы: — Прости, Мария, нас!

Сирены громче, горячей жаровня,
темней переживает сфинкс экстаз,
дабы сердца стучали все греховней,
стенаем мы: — Прости, Мария, нас!

Г. Тракль фактически жил на вспомоществование друзей, имена которых он обессмертит в посвящениях своих стихотворений. В поисках достойного пристанища поэт мечется по Европе — Инсбрук, Мюлау, Зальцбург, Венеция, Вена. Везде изнуряющая работа над многократно переделываемыми стихами, нищенская богемная жизнь, продажные женщины, вино, наркотики — всему этому Тракль предается со страстью, увлечением, раскаянием и проклятиями, о чем свидетельствуют его письма 1911–1913 годов:

Вино было великолепно, сигареты превосходны, настроение дионисийское… утро бесстыдное, послелихорадочное, голова заполнена болью, проклятиями и тоскливой круговертью.

Позавчера я выпил 10 (да-да: десять!) стаканов красного! В четыре утра я принял на своем балконе лунную и морозную ванну, и утром наконец написал великолепное стихотворение, которое бьет дрожью от холода.

В эти годы Тракль, в зависимости от настроения, виделся своим собеседникам и собутыльникам как соединение крайностей: деликатность и учтивость могли смениться неожиданной агрессивностью и безудержной бранью, а выдержка и самообладание — срывами героев романов Достоевского, которые он хорошо знал и из которых в его поэзию пришло имя «Соня».

Философ Рудольф Касснер, увидев Георга Тракля в 1913 году, охарактеризовал его как «невыспавшегося, с землистым цветом лица невинного таинственного мальчика». Это означает, что в 26 лет, за год до смерти, Тракль все еще сохранял детскость, «невинную и таинственную», взыскующую и потрясенную, как у «русских мальчиков» Достоевского.

Кстати, мотивы поэзии Тракля во многом пересекаются с творчеством Достоевского — совесть человека, утраченная гармония бытия, стремление к покаянию и искуплению, любовь как исцеляющая и возрождающая человека сила. Как и Достоевский, он считал, что человек потому поступает дурно и

потому зол, что не видит своей подлинной красоты, своей настоящей души. Цель поэзии — узреть и понять собственную душу.

В своих падениях Тракль ищет каких-то особых отношений с обитательницами публичных домов, притягиваемый их убожеством, их отторженностью и отверженностью, родственной его собственной судьбе. Как ему кажется, «падшие женщины» — единственные, кто его понимает, и он относится к ним с подчеркнутым уважением. Возможно, признание Тракля, шокировавшее его приятелей — «Я не имею права избегать Ада» — относится именно к этой части его жизни, хотя я полагаю, что он имел в виду внутреннюю конфликтность «души» и «тела», мильтоновскую или достоевскую битву, идущую в душах людей, свою причастность к этой битве.

Но, в конце концов для культуры важно не это: за менее чем десятилетний период поэтического творчества Георг Тракль превратился из подражателя Гофмансталя и Рильке в самобытного поэта, создавшего оригинальную, совершенно неподражаемую манеру письма.

Мало кто из поэтов последующих поколений называл Тракля в числе своих учителей, но следы его литературных открытий можно обнаружить у многих, и не только у тех, кто писал на немецком. Немало примеров можно было бы извлечь, скажем, из Бродского, но в такого рода изысканиях не обойтись без натяжек…

Находясь на нижних ступенях социальной лестницы, вечно нуждающийся и бесприютный, Тракль, тем не менее, постепенно приобретал связи в мире искусств: в 1912-м познакомился с издателями инсбрукского журнала «Brenner», а в Вене — с влиятельным диктатором литературных вкусов Карлом Краусом и с Оскаром Кокошкой, более известным как живописец, но составившим себе имя и как писатель-экспрессионист, а также — с архитектором Адольфом Лоосом, творцом нашумевшего строения, воздвигнутого рядом с дворцом Хофбург. Впрочем, связи эти так же быстро рвались, как и возникали, систематически перемежаясь психическими провалами поэта и прекратившись с началом войны.

Единственная книга «Стихотворения», которую Тракль опубликовал при жизни, вышла в свет в 1913 году в лейпцигском издательстве «Курт Вольфф». Публикация второй («Себастьян во сне») уже пережила своего автора.

В июле 1914-го Г. Тракль (как и Р. М. Рильке) получил учрежденную сыном сталелитейного магната выдающимся философом Людвигом Витгенштейном стипендию для

бедствующих писателей — 20 тысяч крон. Сумма вполне пристойная, но воспользоваться ею Тракль не успел: помешала война, резко изменившая жизнь и судьбу Европы.

Как резервиста Тракля призвали в армию и направили аптекарем во фронтовой госпиталь в Галиции. Ф. Фюман в документальной книге «Над огненной бездной» воспроизвел рассказ отца, тоже армейского аптекаря и однополчанина Тракля, о беспробудном пьянстве в перерывах между боями, о том, что по этой части Траклю не уступал только штабной врач…

Последние стихи Тракля отражали его настроения этого времени и наполнены образами того конца, который он предчувствовал заранее, а теперь воочию увидел:

…Золотой человеческий образ
Поглотила холодная глубь
Вечности. Об уступы смерти
Разбилась пурпурная плоть…

…На город тернистая пустошь идет.
Со ступеней пурпурных гонит месяц
Толпу испуганных жен.
Волки с воем врываются в двери.

Стоит ли удивляться, что подобные стихи однополчане Тракля воспринимали как бред сумасшедшего, тем самым дополнительно раня и без того охваченного ужасом поэта.

Война как война… После поражения под Гродеком, нанесенного австро-венграм армией генерала Брусилова, Тракль в течение двух дней оказывал медицинскую помощь многим десяткам тяжелораненых, не имея практически никаких медикаментов и без какой-либо помощи других врачей. Тогда он прошел свои круги ада: одни молили его дать им яд, другие убивали себя на его глазах; выйдя как-то из сарая, он увидел на деревьях фигуры повешенных — русинов, которых военные подозревали в симпатиях к русским.

Жуткое нагромождение человеческих страданий, крови, грязи и смертей потрясло поэта до такой степени, что во время дальнейшего отступления оглушенный и смертельно уставший, находясь в состоянии тяжелой депрессии, поэт попытался покончить с собой.

В тот раз у него успели отобрать оружие, а его самого отправить в Краковский гарнизонный госпиталь для психического

освидетельствования. Здесь поэт написал свои последние стихотворения «Гродек» и «Плач». В каждой их строке — боль и отчаяние. В госпитале его успел навестить издатель журнала «Бреннер» Л. Фиккер, привезший ходатайство об увольнении Тракля из армии. 27 октября Георг Тракль отправил ему эти свои стихотворения, написав в сопроводительном письме: «Я ощущаю себя почти по ту сторону мира». Еще он писал, что чувствует «странный озноб превращения, телесно ощутимый до невыносимости, видения мрака, вплоть до осознания собственной смерти, восторги, вплоть до оцепенелости; и протяженное видение грустных сновидений».

Немецкий поэт Теодор Дойблер рассказывает, как во время его последней встречи с Траклем, в Инсбруке, весной 1914 года, поэт «непрерывно говорил о смерти», и он приводит, по его заверению, в точности особенно поразившие его слова: «Разновидность смерти безразлична; смерть, поскольку она — срыв и падение, до того ужасающа, что всё, что ей предшествует или за ней следует, ничтожно. Мы срываемся и падаем в непостижимую черноту. Как это смерть, секунда, вводящая в вечность, может быть непродолжительной?» Этот пассаж, что бы он ни означал в психобиографическом контексте предсмертных предчувствий Тракля, дает, может быть, наилучшее введение в самую суть его поэтики. Время, в которое погружены его стихотворения, и есть предсмертная секунда, «вводящая в вечность» и сама становящаяся вечностью, по старому латинскому выражению nunc stans — остановленное, стоящее настоящее.

Через неделю, 3 ноября 1914 года, Тракль, не дожидаясь комиссования, покончил жизнь самоубийством. В официальной справке с перепутанным возрастом поэта сказано: «Суицид вследствие интоксикации кокаином». Жизнь закончилась, едва начавшись. Тракля похоронили на Роковицком кладбище в Кракове.

И вправду любил он солнце,
пурпурный восход над холмами,
Лесные дороги, поющую черную птицу
И зелени смех.

Благ был его приют под сенью деревьев,
И светел лик.
Пламенем кротким Господь одарил его сердце:
О человек!

Единственным человеком, который провожал его гроб на краковском кладбище, был денщик, а в мирной жизни — шахтер Матиас Рот. Сохранилось его простодушное письмо, преисполненное тем, что позже назовут «правописанием сердца». Биограф Г. Тракля замечает по поводу этого письма: «Словно бы все простые люди, к которым Тракль был в жизни добр, прощались с ним в этом чудном выражении благодарности». Содержание такого письма невозможно придумать, оно — один из лучших документов, в нескольких словах характеризующих личность Георга Тракля: «Меня мой господин всегда жалел, я ему этого во всю мою жизнь не забуду… Я всё думаю и думаю о моем дорогом и добром многоуважаемом господине, как это он так жалостно и таким образом окончил жизнь?..»

Через три года, 21 ноября 1917-го, в возрасте 26 лет покончила с собой сестра Георга Маргарета.

В 1925 году прах Тракля был перенесен на приходское кладбище в Мюлау, под Инсбруком — городом «бреннеровского» кружка, который дал кратковременные и скупые литературные радости поэту, лишь посмертно признанному одним из крупнейших лириков XX века.

«Просветления» и беззащитная неотмирность Тракля плохо совместимы с тяжелым взглядом сохранившихся фотографий, особенно — автопортрета, больше свидетельствующего не о Божественном свете, но о «темной ночи души». Вне всяких сомнений, Тракль принадлежит к «les poetes maudits» — «про́клятым поэтам», чье стремление к запредельному и неотмирному уживалось с инфернальностью «святости». Это ощущалось уже в беспомощных отроческих стихах Тракля «Святой», где подсознательная чувственность воплощена в напряженнейшее молитвенное усилие подвижника. По мнению С. Аверинцева, особенностью «про́клятости» Георга Тракля являлось сочетание инфернальной чувственности с мягкой депрессивной меланхолией, присущих венскому (и русскому!) XIX веку.

Я не хочу различать Тракля-человека, слабого, несчастного, переступившего черту безумия, и сосредоточенного и мастеровитого Тракля-художника, потому что «победивший художник» слишком часто возникает из «проигравшего человека», о котором говорят: «Жизнь окончилась, слава только начиналась». Ведь вся идеология моей книги призвана продемонстрировать необходимость «непризнанности» для «бессмертия».

Поэзия Тракля — это во многом самоистязание,

садомазохизм, безумная жизнь, трансформированная в творчество. Здесь, как у Верлена или Бодлера, ангелическое переплетено с инфернальным и безмерное с предметным.

Тракля рассматривают как раннего экспрессиониста, хотя среди критиков нет единства: его лирику часто относят к модернизму, символизму, импрессионизму, неоромантике, югендштилю, хотя по мне гениальность не подлежит рубрикации: Тракль есть Тракль и больше никто.

Будучи бесспорно про́клятым поэтом, лириком «последних времен» и «заката Европы», он — вполне естественно, а не парадоксально — отражал свет и мрак, духовность и кощунства, аскезу и инфернальную атмосферу своего времени и своей жизни, одним словом, — «горькое время конца».

Предчувствуя закат христианства и надвигающуюся европейскую катастрофу, Тракль был полностью сосредоточен на сакраментальной реальности тревоги и испуга, греха и недуга, преступления и ненаказания, причем относился ко всему этому не с позиции реализма, но — статической созерцательности, медитативности, мистического присутствия. Сам Тракль видел свою странную и непутевую жизнь как эмблему времени, как знак, как значимое для всех знамение, — и это вполне отвечало глубинному духу его поэзии «конца времен».

Поэтическая техника Тракля наследует нанизывание эпитетов, образов, цветов, назывных предложений, присущих поздней готике полузабытых германских поэтов XVIII века. Это — образность эмблематики и геральдики, виртуозная символика света и цвета средневекового и барочного искусства или католической литургики, взгляд на мир «с позиции вечности» или эсхатологического «навсегда».

Как и у Готфрида Бенна, кстати, тоже постоянно разрабатывавшего в своих стихах цветовую символику, образы Тракля нагружены сразу несколькими семантическими планами. Это, безусловно, усложняет понимание текста, придавая ему некоторую герметичность, но тем самым автор безгранично расширял выразительные возможности поэзии.

Излюбленные словечки Тракля и одновременно символы его душевной жизни — dunkel (темный, смутный, сумрачный, туманный, таинственный, неизвестный, неведомый), Untergang (закат, заход, запад, сумеречность, гибель, катастрофа, исчезновение), Geistliche (духоносность, священство), Fremdling (чужеземец, пришелец), Scheinende (светящееся, кажущееся), Abgeschiedene (отрешенный, отдаленный), fremd (чужой, чуждый, нездешний, иной, посторонний, неизвестный). В поэзии Тракля Geworfenheit («заброшенность») не просто одна из категорий

бытия, но бытие само по себе.

Я обращаю внимание на полифоничность и расплывчатость этих языковых понятий, как бы созданных специально для метафизической поэзии (глубина которых самодостаточна).

Эта траклевская полифония хорошо видна в его удивительном «Гелиане» или в «Псалме», посвященном Карлу Краусу. В этом «новом пространстве» конфликты между «этим» и «иным», между обыденно-захватанным и священным сняты в новом созерцательно-экстатическом синтезе. Человеческая обыденная жизнь предстает этому «внемирному» наблюдателю как таинство вне всяких смыслов, как одновременность загадочных, порой фантастических и жутких, но в любом случае завораживающих обрядов.

К этому следует добавить сакральное, я бы сказал — просветленное, отношение Тракля к миру, который в его поэтической метафизике отвечает современным идеям холизма — цельности и ценности, мистического единства и безвременности бытия. В этом отношении понятен ответ Тракля на вопрос: «Как вы объясните такие религиозные, но не христианские явления, как Будда или древние китайские мудрецы?» Ответ Тракля: «Все они тоже получили свет от Христа».

По словам Казимира Эдшмида, Георг Тракль наполнял природу элегическими призраками никогда не виданной светящейся красоты.

Тракль — поэт верлибров, но, в отличие от других символистов, необузданности и экстатичности речевого потока он предпочитал отрешенность слова, его эмпедокловское таинство, темноту, многозначность, полифоническую емкость — собственно то, что отличает больших поэтов масштаба Гёльдерлина или Георге — от «малых сих».

Язык поэзии многозначен по своей сущности, причем многозначен по-своему. Мы не можем услышать поэтического высказывания, если по собственному тупоумию настроены воспринимать его в каком-либо одном значении.

Сумерки и ночь, закат и смерть, безумие и зверь, пруд и камень, птичья стая и челн, пришелец и брат, Бог и дух, так же как и названия цветов: синий и зеленый, белый и черный, красный и серебряный, золотой и темный, снова и снова говорят о множественном.

Глубина и напластование смыслов в сочетании с глубинной экзистенциальной психологией человека прослеживаются в стихотворении Тракля с удивительным названием «Семипсалмие смерти» («Песни смерти на семь голосов»), будто бы специально созданном для целого каскада дешифровок:

О, прогнивший проект человека:
структура холодных металлов;
ночь и ужас лесов затонувших,
пылание чащи дикого зверя;
ни дуновенья в душе.

Аристократ родного языка, Тракль часто употреблял слово «духоносность», прекрасно передающее содержательную наполненность стихов этого воистину «чужого», «не от мира сего» страдальца или пришельца.

Когда в одном из стихотворений Тракль сказывает: «Душа — чужестранка на этой Земле», то он не просто говорит о своей судьбе, но и о теле — темнице души, и о платоновских эйдосах, и о неземной, сверхъестественной родине бессмертной души. По словам М. Хайдеггера, эта поэтическая строка вернее всего выражает сущность того, что зовется «душой» и вместе с тем свидетельствует о движении души в *иные миры*.

Поэзия Тракля поет песнь души, которая на земле — пришелец, и лишь странствует по земле — по тихой отчизне возвращающегося домой человеческого рода.

Душа впервые ищет Землю, отнюдь не бежит от нее. Странствуя, отыскать Землю, чтобы себя на ней поэтически выстроить и жить; и именно таким образом впервые суметь спасти Землю как Землю — такова стратегия исполнения сущности Души (М. Хайдеггер).

К ночи здесь потерял себя в черном ноябрьском хаосе
чужак-незнакомец,
в гуще ломких ветвей, вдоль настенной проказы;
здесь незадолго монах проходил,
с головою ушедший
в нежные струн переборы безумья святого.

Говоря о поэтическом строе Тракля, М. Хайдеггер приводит это стихотворение («Гелиан») как свидетельство поэтической отрешенности поэта-чужака, как его саморастворение в бытии: «Все поэтически сказанное Георгом Траклем сосредоточенно вокруг странствующего пришельца. Он является — и называется

— отрешенным, заброшенным. Через него и сквозь него поэтические высказывания выстраиваются в единый строй. Поскольку стихотворения этого поэта сосредоточены в песни отрешенного, назовем отправную точку его поэзии — отрешенностью».

Для Мартина Хайдеггера поэзия Тракля (как и Гёльдерлина) представлялась пророческой, выражающей глубинные пласты бытия: «Многозначительный тон стихотворения Тракля исходит из особой сосредоточенности, то есть из такого созвучия, которое само по себе вечно остается невыговариваемым. Многозначность этого поэтического высказывания — это не смутность небрежения, но строгость бережности, присущей тому, кто принял на себя заботу праведного созерцания».

Пра-мудрость Тракля напоминала М. Хайдеггеру темную языческую архаику эллинов, выходящую за пределы однозначности и рациональности, тогда как другие критики находили в ней сильное средневековое, барочное, сакральное, мистериальное, лютеровское начало, выражающееся в христианской образности католического искусства и мечтательных представлениях о набожности былых времен. На самом деле поэзия Тракля дистанцирована от пространства и времени, как бы льется из *иных миров*, подчеркнуто замкнута на самой себе, а его самого можно вполне назвать инопланетянином, болезненно реагирующем на все внешнее и земное.

Одно из последних стихотворений Тракля «Жалоба» заканчивается так:

Сестры грозовая скорбь.
Робкий челн утопает
Среди звезд,
В безмолвном обличье ночи.

Что скрывает это глядящее из сияния звезд безмолвие ночи. К чему оно само принадлежит вместе с ними? К отрешенности. Она не исчерпывается одним только состоянием — состоянием бытия-в-смерти, каким живет юноша Элис. К отрешенности принадлежит рань тихого детства, и синяя ночь, и мглистые тропы пришельца, и ночные взмахи крыльев души, и сумерки как врата в закат.

Отрешенность объединяет эти составляющие, но не так, что они при этом дополняют друг друга, а так, что каждая развертывается в своем довлеющем средоточии.

Таким образом, отрешенность — это не только состояние рано умершего, и не то неопределенное пространство, в котором он пребывает.

Отрешенность, будучи пламенной, сама — дух, и в этом качестве средоточие. Она удерживает сущность смертных в их тихом детстве, скрывает ее как еще не выношенный род, который образует будущее поколение.

После такого вступления сформулируем: уточнение поэтического строя Тракля показывает нам его как поэта еще потаенной Вечерней страны.

Можно уточнить: отрешенность, заброшенность (Geworfenheit) Тракля не просто одна из категорий бытия и даже не бытие само по себе, а судьба любого гения — об этом я уже писал в начале книги.

Георг Тракль одновременно бытиен и автобиографичен: всё его творчество — это лирический роман в стихах и метафизическая автобиография духа. Сам он ощущал себя, как Новалис, отрешенным, «святым пришельцем на этой земле»: «С уст его нежных принял плачи сам Бог, дав погрузиться в глубь своих ароматов»[112].

Как признавался сам поэт в письме к Э. Бушбеку, он добивался безусловного подчинения себя тому, что он изображал в своих стихах: «…И мне снова и снова придется их править, чтобы отдать истине то, что ей по праву положено».

Благодаря краткой, как вспышка, поэтической жизни Тракля, всё его творчество принято считать «единым стихотворением», движимым законами музыкального построения и цветовых соответствий и выражающим «несказанное».

«Несказанность полета птицы» не отпускает поэта, она хочет быть выражена. И наряду со словами в ход идут паузы, молчание — ибо «О чем невозможно говорить, о том следует молчать», — которые уводят Тракля от традиционного рифмованного стиха к верлибру и во многом формируют своеобразное деление на строки и строфы в его поздних стихотворениях.

Можно сказать, что лирика Тракля, замедленный ритм его стиха гипнотичны и суггестивны, что используемые им поэтические приемы неутомимого варьирования образов, цветовых метафор и эпитетов призваны заворожить, подавить, усугубить ощущение неизбежности времени и судьбы. Фактически это мистическая техника трансформации времени в вечность, совмещения конца с началом, победы статики над динамикой.

Глубокомысленность поэзии Тракля напоминает японские миниатюры хайку (хокку). Приведу некоторые пассажи такого

рода, дающие представление о мощи образности и поэтической глубине поэта:

…О, как тихо движение вниз по синей реке, оживляешь
забытые смыслы, а в зеленых ветвях
дрозд запел, увлекая Чужое в закат.

Душа воспевала смерть, зеленое тление плоти,
И лес неумолчно шумел…

Духу подобна, брезжит
сумеречная голубизна сквозь загубленный лес…

И все же поет и поет
у черных стен одинокий
Господа ветер.

Золотое око начала,
темная кротость конца.

«Я в конце концов навсегда останусь бедным Каспаром Хаузером», — писал Тракль своему другу Эрхарду Бушбеку, имея в виду невозможность выразить образом нюрнбергского «маугли» Каспара Хаузера эти «отрешенность», «несказанность», «бушующую в нем стихию образов и чувств языковыми средствами, скудными по сравнению с этим богатством». Но особенность образной системы поэта — именно предельное приближение к «несказанному» всеми доступными и недоступными средствами. Это можно почувствовать в стихотворении «Склон лета» (в переводе — «Истаяло лето»):

Зеленое лето столь тихим
внезапно стало; шаги чужеземца
звучат по пространству серебряной ночи.
Запомни тропы его дикой синего зверя,
блаженного пенья лет жизни его духоносных!

Многие письма Георга Тракля походят на заклинания и молитвы: «Боже, всего одна искра чистой радости — и ты был бы

вызволен, любви — и ты был бы спасен…» «В путанице и во всем отчаянии последнего времени я совершенно не знаю, как мне вообще жить… Всё закончится погружением во мрак».

Бесспорно, Тракль нес в себе некую мистическую сущность, о которой А. С. Пушкин, имея в виду Моцарта, сказал: «Как некий херувим, он несколько занес нам песен райских…» Но о чем эти таинственные песни, этот воистину гёльдерлиновский поток поэтических наитий?

Темные воды объемлют игры прекрасные рыб.
Час печали, час, когда солнце глядит безмолвно.
Душа на земле — пришелец. И смерклась духовно
Синева над лесною вырубкой; долго звонит
Колокол темный в деревне: звук, несущий покой.
Тихо мирты цветут над белыми веками мертвых.

Чуть слышно поет вода, наступает вечер.
Тенеет приречных зарослей зелень; радостен розовый ветер
Брата сладкий напев на вечернем холме.

Или:

Ступеньки безумья в комнатах черных,
древние тени в дверях, распахнутых настежь.
Здесь душа Гелиана себя созерцает
в зеркале отсвета розы;
снег и проказа сыпятся вниз с чела Гелиана.

Что всем этим хочет сказать поэт?..

Настоящий поэт создает своим творчеством миф. Он размывает свою социальную личину в иррациональной плазме мифа, где наша сущность соединяется наконец в гармониях и дисгармониях гигантской архитектоники с чем-то или кем-то, превышающим все назывные смыслы, внятные нам в нашем бытовом одноплоскостном сомнамбулизме. Потому-то так наивны попытки постигать стихи Тракля сквозь призму его «биографических страданий».

Многие стихи Тракля существуют в нескольких вариантах,

отражающих последовательные стадии шлифовки текста. Поэт стремился уничтожить личное, добиваясь универсализма. Некоторые критики считают, что инвариантность его стихов плюс пристрастие к наркотикам не просто придавали «машинность» облику поэта, но позволяли объяснить аномалии его поведения, в частности, — нарушение культурных и этических законов, например, инцест не как противоестественную любовь, но — мифологическое последствие «механистичности», «големичности» или «барочности» поэта.

Говоря о влияниях Тракля на современную культуру, можно упомянуть музыкальный цикл композитора Давида Тухманова «Сон Себастиана, или Святая ночь» на стихи Г. Тракля, авангардный фильм французского режиссера Оссанга «Доктор Шанс», в котором мрачный пафос стихов Георга Тракля использован для нагнетания обстановки меланхолии и безысходности, а также лихтенштейнскую готик-метал группу Elis, название которой заимствовано из одноименного стихотворения Тракля. Но, конечно же, влияние Тракля выходит за рамки конкретики: его холистическая поэтика столь виртуозно вплетена в современность, что примеры могут только уменьшить масштабы его влияния.

Я категорически отвергаю как глубоко ошибочную трактовку лирики Тракля как поэта смерти, тлена, тотальной декомпозиции и разложения. Это чисто «совковое» ее понимание, как и аналогичного подхода к творчеству Георга Гейма, Эрнста Штадлера или раннего Готфрида Бенна. Такая трактовка его творчества очень схожа с нацистским определением «дегенеративного искусства», под которым Гитлер понимал всё свободное и авангардное, отражающее деградацию самого общества. На самом деле Тракль совершенно необъясним «со стороны мрака», потому что этому препятствует музыкальность и экстатичность его поэтики.

Конечно, под такую нацистскую интерпретацию можно «подверстать» определенные примеры, но «деструктивность» Тракля, кстати, редко проявляемая, касается исключительно экологии духа, духовных сумерек, смерти Бога, заката культуры накануне эпохи мировых войн, развязанных врагами «дегенеративного искусства»:

Потерянный смысл былых времен

Смотрит на нас сквозь окаменевшие маски…

…Больные запахи затопленных садов

Стелются над развалинами,
Словно эхо проклятий
Над раскрытыми могилами.

Смысл этих и созвучных им стихов прекрасно передан М. Хайдеггером: «Отсутствие Бога означает, что никакой Бог не ориентирует видимо и ясно людей и вещи на себя и не направляет, исходя из такой ориентации, историю мира и пребывание человека в этой истории. Но еще худшее означает отсутствие Бога. Не только боги и Бог исчезли, но и сияние божества погасло в истории мира».

Нет, Георг Тракль не певец вселенских распада и декомпозиции, как интерпретируют *наши*, но, наоборот, — целостности, связности, духовности, свободы…

Темная тишина детства. В зеленеющих ясенях
Колышется кротость синеватых взглядов:
Золотой покой.
Темному ворожит запах фиалок; колосья качаются,
Вечер и золотые тени тягостной грусти.
Плотник обтесывает балки, в сумерках
Шумит мельница; в листве орешника
Выгибается пурпурный рот,
Напряженно красное склоняется над молчаливой водой.

Можно сказать, что антицивилизационная поэзия Тракля во многом предвосхитила духовный апокалипсис XX века — «дикого зверя в крови», говоря языком поэта, или коммунизм и фашизм в их нынешнем понимании, — то есть массовые движения, всецело выстроенные на безбожии и «торжестве разума» — том торжестве, о котором современник Георга Тракля Поль Валери сказал: «В отличие от тела, мозг не брезгует ничем. Он, подобно мухе, контактирует с чем угодно и, если бы не соображения безопасности, он бросил бы тело в огонь для наблюдения взаимодействия».

Это не просто моя версия одного из важных подтекстов поэзии Тракля: в письме Эльзе Ласкер-Шюлер (от 8 июля 1912 года) он сам писал, что разум уничтожил западную цивилизацию и стремится уничтожить все остальные, что «западный рационализм разжует и выплюнет гвинейских идолов точно так

же, как готические соборы». Частое употребление поэтом символов холодного металла и камня (металлизации и окаменения) только подтверждает его антицивилизационную настроенность.

Мучения и боль каменной жизни
Растворяются в пурпурных снах…

Вот, к примеру, все та же строфа из «Песни смерти на семь голосов»:

О распадающаяся структура человека,
Соединенная из холодного металла,
Ночи, ужаса потонувших лесов
И раскаленной ярости зверя…

Вот уж где полное единение реальности и символизма, душевности и глубинной философичности: реальная личностность человека, с ее отчаянием и радостью, одиночеством и всемирностью — есть единственная истинная реальность. Абстрактная философия классического типа здесь неуместна и неприменима. Так считал С. Киркегор, критикуя абсолютный идеализм Гегеля. Лишь «экзистенция», непосредственное переживание человеком своей собственной жизни — является единственной реальностью. Об этом мало говорится, но поэзия Тракля, как ранее философия С. Киркегора, направлена против тотальности, массовости, однозначности, одномерности, обезличивания, омертвления…

Завершу очерк несколькими стихами Георга Тракля, дающими представление о его «новаторских мелодико-ритмических композиционных фигурах» (Вальтер Метлагль):

Недвижного мира дыханье.
Лик зверя, застывший перед святостью синевы.
Безмерно молчанье, живущее в камне.

Маска полуночной птицы. Плавно сливается
в звук неделимый трезвучье. Илу! Твой лик

безмолвно склонился над синей водой.

О правды тихие зеркала! У одинокого
на виске из слоновой кости
падших ангелов отсвет.

«Цвет алый — головокруженья…»
Цвет алый — головокруженья,
Цвет солнца сквозь твои ладони.
Блаженство сердца, дрожь погони
В немом предчувствии свершенья…

«Осенним пурпуром сады опалены…»
Осенним пурпуром сады опалены.
Здесь каждый день безрадостен и труден:
Охапки бурых лоз проносят люди,
И кроткой грустью взгляды их полны…

«О, черный ангел, что молча из недр древесных ступил…»
О, черный ангел, что молча из недр древесных ступил,
когда были мы мирные дети в час вечерний,
у колодца, чья глубь голубела.
Покоен был шаг наш, округленны глаза в бурой осенней прохладе.
О, пурпурная сладость звезд…

«О безумие большого города, вечером…»
О безумие большого города, вечером
Жалкие деревья у черной стены,
В серебряной маске сверкает глазами Зло,
Свет магнитным бичом гонит цементную ночь:
Расползается гул вечерних колоколов.
Шлюха в ледяных судорогах рожает мертвого ребенка.
Хлещет лбы одержимых бешеный Божий гнев.
Пурпурная проказа. Голод разъедает зеленые глаза.
О ужасный хохот золота…

«Потрясающе зрелище гибели рода людского…»
Потрясающе зрелище гибели рода людского.
В это мгновение очи смотрящего полнятся златом,
золотом собственных звезд.
Вечером тонет игра колокольная, нет больше звуков,
рушатся черные стены на площади,

мертвый солдат взывает к молитве.
Ангелом бледным
сын возвращается в дом заброшенный предков.

«Кто поручил твоему врагу, твоему убийце…»
Кто поручил твоему врагу, твоему убийце
Вырвать последнюю искру из твоей души.
Он настойчиво преследует и убивает божественное,
Превращая этот мир
В безобразную больную шлюху, белесую от путрефакции[113].

«Ваши большие города…»
Ваши большие города
каменно вздымаются
в равнинах.
Так бессловесно тянется
Безродное…
……
Ваши умирающие народы!
Белесые волны
распыляются в берег ночи,
Падающие звезды.

Симона Вейль (1909–1943) [114]

Мы просто должны отдаться воздействию личности этой женщины, гениальность которой сродни гениальности святых.

Т. С. Элиот

Симона Вейль — самый духовный писатель XX века.

А. Жид

Ум Симоны Вейль, о котором свидетельствуют не только ее писания, все посмертные, был равнозначен лишь величию ее души. Она жила как святая — всеми страданиями мира.

Э. Левинас

Мне предписано жить одной, посторонней и изгнанной из любой людской среды без исключения.

С. Вейль

Симона Вейль — одна из немногих, может быть, единственная женщина, имя которой на равных ставят в ряд Гомера, Эсхила, Платона, Канта, Киркегора, Ницше, Хайдеггера, Бердяева, Шестова, Розанова. Впрочем, с равным правом она украшает список самых выдающихся женщин-мистиков Хильдегарды Бингенской, Терезы Авильской, Мехтильды Магдебургской, Святой Гертруды Великой, Святой Екатерины Сиенской, Святой Бригитты Шведской, Юлианы Норвичской, Елены Блаватской, Эдит Штайн, известной впоследствии под монашеским именем Тереза Бенедикта Креста. Я бы сказал, что Симона Вейль занимает достойное место не столько в философии, сколько в духовной истории человечества.

Мой высший авторитет — Сергей Сергеевич Аверинцев, называя XX век эпохой Достоевского и Киркегора, отважился

назвать век XXI принадлежащим духовному и нравственному влиянию Симоны Вейль.

Ее сочинения, никогда не предназначавшиеся к печати ею самой, уже теперь изданы, прочитаны, переведены на иностранные языки. Но трудно отделаться от мысли, что ее время еще по-настоящему не наступило. Что она ждет нас впереди, за поворотом.

Для меня оптимистическая идея С. С. Аверинцева о принадлежности Симоны Вейль грядущему означает надежду, что XXI век имеет шанс отказаться от той «тяжести», того «бремени», которых так страшилась Симона Вейль, и, наконец, устремится к новому сознанию по пути истинного (а не церковного) Христа. Как сказал кто-то, она испытывала жажду истинного христианства, разлитую в воздухе.

Габриэль Марсель называл Симону Вейль «свидетельницей Абсолютного», Альбер Камю — единственной великой душой и несравненным правдолюбцем нашего времени, Андре Жид, как мы видели, свидетельствовал о том, что Симона Вейль выделяется духовной глубиной среди писателей XX столетия. Реймон Арон, изменяя привычному скепсису, присоединился к интуиции Т. С. Элиота, что гениальность этой женщины сродни гениальности святых. Чеслав Милош в «Другой Европе» и Нобелевской лекции, говоря о Симоне Вейль как ориентире новой солидарности, назвал ее редкостным подарком современному миру и высказал мнение, что появление в XX веке такого писателя, как Симона Вейль, опровергало все законы вероятности:

«Она сумела внести новый смысл в жизнь как верующих, так и неверующих, доказав, что существующие разногласия между ними не должны обманывать, и если многие из христиан, по сути, язычники, то и многие из язычников — в сердце своем христиане. Может быть, ради этого она и жила. Ясность ее ума и точность стиля были всего лишь высочайшей сосредоточенностью на страданиях человека».

Еще Чеслав Милош говорил, что суровостью жизни и письма Симона Вейль вызывает спасительное чувство стыда. Она служила справедливости, которая всегда «бежит из лагеря победителей», в любой ситуации противостоит насилию.

Джордж Стайнер, ставя Вейль в ряд женщин-современниц, великих духом (С. Бовуар — Х. Арендт — С. Вейль), писал, что именно последняя была «в наибольшей степени философична и “горний свет” (как назвал бы его Ницше) чистых абстракций был в наибольшей степени ее стезей. В таких высотах не место церковным благовониям».

Ее имя с восхищением повторяли бунтари Сорбонны в мае 68-го, а испанские анархисты всё еще гордятся фактом участия Симоны Вейль в гражданской войне 30-х годов и переиздают ее труды по социальным вопросам.

К сказанному мне хотелось бы добавить лишь одно: подобно тому, как короткая и неустроенная жизнь Симоны Вейль согрета величием ее сердца, так ее книги — теплом ее души.

Я отдаю себе отчет в том, что большинство героев этой книги мало знакомы отечественному читателю, но у меня нет сомнений в прямой зависимости качества нашего будущего от знакомства с ними. В частности, Симону Вейль вполне можно считать ярким маяком нового сознания, о котором я пишу в книге «Эволюция души».

Симона-Адольфина Вейль родилась в состоятельной семье еврейских интеллигентов 3 февраля 1909 года в Париже. Предки ее отца были выходцами из Эльзаса, семья матери перебралась во Францию из России. Ее отец, Бернар Вейль был врачом, давшим своим детям либеральное воспитание в духе интеллектуальной честности и нравственной строгости. Даже о своем еврейском происхождении Симона узнала случайно, поскольку в семье агностиков Вейлей об этом никогда не упоминалось. Позже еврейство будет расценено ею как ее собственная «плоть», как непреодолимая реальность, которая камнем будет тянуть ее к земле, не давая воспарить в «свободные граждане мира».

Старший брат Симоны Андре Вейль стал гениальным математиком, одним из основателей современной алгебраической геометрии. Для Симоны брат на всю жизнь стал идеалом, объектом подражания. Под его влиянием она испытывала живейший интерес к современной физике и математике. Вслед за Андре она в юности усиленно занималась геометрией, да и ее литературный стиль отличает ясность и строгость, свидетельствуя о суровой дисциплине мысли. С детства Симону окружали люди, высоко ценившие культуру, науку и знание. Девочка рано увлеклась историей, литературой и философией, свободно овладела языками (латынь, греческий, немецкий и английский).

С началом Первой мировой войны доктор Вейль был призван на службу в качестве военного медика, и сопровождающая его семья не раз вынуждена менять место жительства. Симона росла хрупким, болезненным ребенком, так что большую часть школьного образования она получила дома.

Симона Вейль с блеском окончила Лицей Генриха IV (1925–1927) и Высшую нормальную школу (Эколь Нормаль) (1929–1931) в Сорбонне. В лицее властителем дум юной девушки был

профессор и известный философ Ален (О. Э. Шартье), отмечавший ее «ум, далеко превосходящий современников». В журнале Алена «Свободная речь» Симона опубликовала свои первые, еще ученические, работы «О восприятии, или Приключение Протея» и «О времени».

Симона де Бовуар, сокурсница Симоны Вейль по Сорбонне, вспоминала об этих годах: «Она интересовала меня, поскольку имела репутацию весьма умного человека, а также по причине ее причудливого внешнего вида; во дворе Сорбонны она вечно была окружена толпой бывших учеников Алена… Страшный голод только что опустошил Китай, и мне рассказывали, что, узнав эту новость, она разрыдалась: ее слезы вызвали во мне даже большее уважение, чем ее философская одаренность». Позже Симона де Бовуар признавалась, что завидовала способности Вейль «биться за весь мир».

Окончив Сорбонну, Симона Вейль некоторое время преподавала греческий и философию в женской школе в провинции Ле Пюи. Будучи блестящим лектором и любимицей учениц, она из-за своей эксцентричности и нонконформизма плохо ладила с начальством, так что ей пришлось несколько раз менять место работы. Инспектору, угрожавшему ей применить санкции вплоть до увольнения, Симона ответила с достоинством и улыбкой: «Господин инспектор! Я всю жизнь считала увольнение естественным увенчанием своей карьеры».

Совесть не позволяла ей получать хороший заработок, когда другие умирают с голоду. Поэтому, тратя лишь малую толику получаемого жалованья, она отдавала остальное в профсоюзные фонды и на издание рабочей прессы.

Принадлежность к партии слабых, считала С. Вейль, может оказаться даже выше принадлежности партии Бога: «Если бы вдруг выяснилось, что Бог находится "на стороне сильных батальонов", то следовало бы призвать людей к сопротивлению этому Богу на том основании, что он не может быть истинным, что в лучшем случае он всего лишь языческий кумир».

Глубинное стремление разделить судьбу угнетенных привело ее к поворотному решению. С детства не отличаясь крепким здоровьем, в 1934-м она взяла академический отпуск («для научных занятий») и поступила простой рабочей на завод: сначала подручной на электропредприятие «Альстом», затем фрезеровщицей на завод «Рено». Ее целью было узнать жизнь пролетариата, пережить опыт тех, «кто не идет в счет — ни в какой ситуации — ни в чьих глазах», лично прочувствовать и выстрадать постоянно тревожившую ее сознание проблему тяжелого механического труда. «Ясность ее ума и точность стиля

были всего лишь высочайшей сосредоточенностью на страданиях человека».

Живя в рабочей среде и на рабочую зарплату, падая вечером от усталости, она, тем не менее, вела «заводской дневник», в котором отражала все свои испытания и страдания того времени.

Центральным мотивом творчества Симоны Вейль позже станет проблема страдания, особенно страдания невинных. Для ее решения она считала необходимым восстановить связи человека с природой и социумом — те, по ее выражению, «корни», которые в современном обществе уничтожает влияние денег, власти и идеологии. Одним из главных методов восстановления «корней» она считала «одухотворение труда».

Известен случай, когда кто-то из рабочих сказал ей: «Что же вы приехали с нами разговаривать? Посмотрите, в какой мы живем грязи. Вы бы лучше нам помогли». Она, ни слова не сказав, подоткнула юбку и вымыла пол — и только потом состоялся разговор, в ходе которого она совершенно этих людей к себе расположила.

Равнодушная к моде и внешнему виду, Симона не признавала украшений, ходила в грубой рабочей одежде и, подражая своему окружению, дымила, как фабричная труба. Ее очерки на рабочую тему стали беспощадным приговором грубости, дикости, физическому и духовному оскудению современных рабов.

В своей «Духовной автобиографии»[115] Симона Вейль так описала события того времени:

«После года работы на заводе и еще до возвращения к преподаванию родители отвезли меня в Португалию, где я, оставив их, одна поехала в деревню. До сих пор я не знала несчастья, кроме своего собственного, не казавшегося мне особенно значительным, и которое было несчастьем наполовину, поскольку имело биологический, а не социальный характер. Я знала, что в мире много несчастья, даже была им одержима, но никогда не жила среди него сколько-нибудь долго. Во время работы на заводе, где я смешалась с анонимной массой в чужих и в собственных глазах, чужое несчастье вошло в мою душу и плоть. Меня больше ничто не отгораживало от других, ибо я действительно забыла прошлое и ничего не ждала от будущего, так как не представляла себе возможности выжить при такой усталости. Перенесенное на заводе ранило меня настолько сильно, что по сей день встреча при любых обстоятельствах с любым человеком, говорящим со мной без грубости, заставляет меня думать, что произошло недоразумение, и что это недоразумение скоро рассеется. Там я получила клеймо рабства, подобное тому, что римляне выжигали раскаленным железом на

лбу самых презренных рабов. С тех пор я всегда считала себя всего лишь рабыней».

Работа на фабрике и самоизнурение привели Симону к полному физическому и моральному истощению, так что ей пришлось «приходить в себя» в Швейцарии, Испании, Португалии, где она близко соприкаснулась с католицизмом и мистикой.

С. Вейль на стороне республиканцев участвовала в Гражданской войне 1936–1939 годов в Испании. В Барселоне она записалась рядовым в Колонну Дурутти[116], но и здесь ее ждало разочарование: она убедилась в трагическом разрыве между утопией и реальностью. Из-за несчастного случая и последовавшей за ним болезни ее пребывание на испанской земле оказалось коротким. Успехи Франко и особенно вмешательство сталинского руководства в дела республиканцев нанесли удар ее социалистическому мировоззрению и заставили окончательно отказаться от утопий юности.

До конца своей короткой жизни Симона Вейль была поглощена изучением идей Христа, стараясь строго следовать Его заветам. Не принадлежа церкви, но став горячей сторонницей Иисуса Христа (1938), Симона Вейль унаследовала критицизм Сёрена Киркегора, противостоящего закату христианской церкви экстатической критикой ее непотребств: «Церковь, как социальный институт, вызывает у меня страх, внушает мне страх».

Ее обращение не было одномоментным — скорее духовным процессом, начавшимся в 1937 году в маленькой романской часовне XII века Santa Maria della Angeli в Ассизи, где часто молился святой Франциск, и продолжившимся в Солесме, где, по ее словам, она поняла «как можно через несчастье полюбить божественную любовь».

Вот ее собственное описание произошедшего тогда с ней. Ее часто мучили нестерпимые головные боли, и, борясь с ними, она, как молитву, читала стихотворение «Любовь», «напрягая внимание и всей душой пытаясь разделить заключенную в них нежность». Во время одного такого чтения на Страстной неделе «Сам Христос снизошел ко мне, и я оказалась захваченной Им раз и навсегда»:

«Рассуждая о неразрешимости проблемы Бога, я не предвидела возможности реального контакта, встречи лицом к лицу, здесь на земле, человека с Богом. Я слышала туманные разговоры о подобных вещах, но никогда им не верила. Истории явлений в Fioretti меня скорее отталкивали, так же как и чудеса в Евангелиях. Притом в этой внезапной захваченности Христом никак не участвовали ни чувства, ни воображение; я просто

почувствовала через страдание присутствие любви, подобной той, что читается в улыбке на любимом лице».

В «Духовной автобиографии» Симона так описывает обращение к христианству: «В то время мои душа и тело были разбиты в кусочки. Соприкосновение с несчастьем убило мою юность… И я поняла, что христианство — это, прежде всего, религия рабов, что рабы не могут не быть христианами, и я в том числе».

Однако креститься Симона Вейль не стала: ей казалось высшей несправедливостью то, что, согласно церковной догме, лишь христиан ждет спасение. А как же другие? Те, кто страдает и мучается в этой юдоли слез за пределами церкви?! И она приняла тяжкое решение остаться в «несчастье нецерковности», желая разделить его с другими нехристианами:

«Католическая "среда" с готовностью примет всякого, кто пожелает присоединиться к ней. Но я не хочу, чтобы среда меня принимала, не хочу жить в среде, где говорят "мы", не хочу стать частью этого "мы". Я не хочу чувствовать себя дома ни в одной человеческой "среде"», — писала Симона Вейль отцу Перрену.

С. Вейль видела свое призвание в том, чтобы доказать, что можно быть христианкой вне церкви. Ее жизненное решение принятия Христа вне крещения и церкви было продиктовано, с одной стороны, чувством личной избранности и послушания Богу (который захотел, чтобы она всю жизнь оставалась «у врат царства»), и, с другой, — неприятием обрядовой стороны религии и карательной силы церкви, направленной против еретиков.

Будучи иудейкой, так и не принявшей христианство, она пережила опыт мистического просветления и много времени провела в бенедиктинской обители, дабы выразить свое восторженное отношение к идеям и жизненной практике Иисуса Христа, разделяя с монахами все аскетические требования, кроме христианских таинств. Она демонстративно держалась еврейства, пока продолжались гитлеровские гонения на евреев.

Одно можно сказать о ней в христианских терминах: заслышав зов нового страдания, который она принимала своей верой как зов Христа — «Иди за Мной!», — она никогда не жалела себя и не уподоблялась тем персонажам из притчи (Евангелие от Луки, 14,16–20), что отказываются идти на зов Бога, потому что один купил землю, другой волов, а третий как раз вступил в брак. У нее не было ни земли, ни волов, ни брака — ничего, кроме несговорчивой совести. Кроме неразделенной воли к абсолютному.

В 1940 году, когда немцы вошли во Францию, Симона вместе с родителями бежала из Парижа в Марсель, где ее работа на

ферме станет еще одной попыткой почувствовать на себе все тяготы ручного труда,

В 1942 году семье Вейль удалось выбраться из Франции в Нью-Йорк, однако Симона не могла пассивно наблюдать из-за океана, как французы, рискуя жизнью, участвуют в Сопротивлении. Она тайно вернулась на родину, стала членом освободительного комитета Шарля де Голля, распространяла запрещенную литературу, расклеивала антифашистские листовки, выразила желание служить своей родине с оружием в руках.

Позже Симону переправили в Англию, где она присоединилась к комитету «Свободная Франция», созданному де Голлем. Она активно участвовала в борьбе антифашистского сопротивления, готовила для «Свободной Франции» радиопередачи, хотя во многом и не разделяла убеждения де Голля.

Положив жизнь на борьбу с гитлеризмом, Симона Вейль высказывала столь жестокие укоризны французскому самодовольству и еврейскому высокомерию, каких убоялись бы галлофобы и юдофобы. Одержимая максималистской совестливостью, она вообще не страшилась горьких истин, потому что чувствовала себя причастной правде Божией, сама вершила суд над самой собой. «Совесть, как соль, как йод, — для ран мука, но и единственная защита от гниения».

Симона Вейль всегда отдавала предпочтение обязанностям, а не правам — даже Декларации Прав Человека противопоставила Декларацию Обязанностей Человека. Ведь онтологически обязанности первичнее прав: если права не соблюдают, их просто нет; но если не выполняют обязанности, они остаются такими же реальными и неумолимыми.

Блестящую и глубокую характеристику Симоне Вейль дал мой любимый поэт Томас Стернз Элиот: «Симона Вейль имела задатки святости… Потенциальный святой может быть очень трудной личностью; подозреваю, что Симоне Вейль случалось бывать непереносимой. То тут, то там тебя задевает контраст между почти сверхчеловеческим смирением — и тем, что легко принять за оскорбительное высокомерие».

Ее жизнь завершилась тоже тяжелой работой в лондонском штабе французского Сопротивления: готовясь к нелегальной высадке на оккупированной территории, французская подвижница жестко сокращала свой ежедневный рацион до уровня пайка, назначенному немцами населению оккупированной Франции, дабы не иметь преимуществ перед соотечественниками, томившимися в условиях фашистской оккупации. Это привело ее

к преждевременной смерти в лондонском предместье от длительного недоедания и сердечной недостаточности, осложненной нажитым туберкулезом. До могилы ее провожали всего восемь человек.

В одном из последних писем родным она писала: «В этом мире только те, кто доведен до предела униженности, ниже бродяг и побирушек, кто не имеет не только положения в обществе, но судом всех и каждого лишен даже элементарного человеческого достоинства, разума, — только такие существа могут сказать правду. Все остальные лгут».

Симоне Вейль потребовалось умереть для того, чтобы стать событием для послевоенной Франции, более того — иконой интеллигенции XX века. Свои главные творения она написала в течение последних трех лет перед смертью. При жизни не было издано ни одной ее книги. Лишь после войны ее разрозненные журнальные публикации, рукописи дневников и эссе были напечатаны во Франции (частично при содействии Г. Марселя и А. Камю) и затем переведены на многие языки, а недавно и на русский. Ныне их читают католики и протестанты, атеисты и агностики, хотя даже и сегодня ее идеями и трудами способен восхищаться крайне ограниченный круг читателей.

Среди этих книг — сборник статей «Бремя и благодать», «Укоренение», «Наука и восприятие у Декарта», «Лекции по философии», «Предвосхищение христианства в Древней Греции», «В ожидании Бога», «Удел рабочего» и др. «Gallimard» издал ее 6-томник, а к 100-летию Симоны Вейль во Франции были перепечатаны наиболее известные сборники ее трудов и опубликовано, как минимум, два десятка посвященных ей книг. Ныне ее сочинения и посвященные ей книги в каждом крупном магазине занимают несколько полок. Это стихи, поэмы и сказки, высокое богословие и политический анализ, размышления над гомеровским эпосом и сказками братьев Гримм, над «Бхагавад-Гитой» и «Братьями Карамазовыми», над Платоном и Марксом, статьи по пифагорейской теории чисел и по теории кванта…

Сегодня во Франции именем Симоны Вейль названы улицы, школы, лицеи. Ее подвижническая жизнь и кончина стали темой множества стихов, написанных на разных языках, театральных постановок, фильма «Неоккупированная зона. Невозможная жизнь Симоны Вейль» и даже одной оперы.

Ассоциации исследователей наследия Симоны Вейль имеются не только во Франции, но и в Соединенных Штатах, а в Германии и Мексике существуют специальные институты. Даже католики, раньше разоблачавшие «несостоятельность ее претензий», теперь всё чаще говорят о «вселенской вести» Симоны Вейль, о важности

ее свидетельства для христианской мысли и жизни.

Хотя знаки уважения Симоне Вейль оставили самые достойные современники, ее личная и авторская прижизненная судьба, как у всех непризнанных гениев, была к ней неблагосклонна. Глубина и острота ее мысли часто превосходили интеллектуальные достижения мужчин, и поэтому часто их негативные реакции были обыденным следствием мужского шовинизма и скрытой зависти. В чем только ее ни обвиняли: де Голль — в сумасшествии, Грэм Грин — в «неудобоваримости», иудаисты — в измене религии отцов, христиане — в критике церкви, атеисты — в религиозном фанатизме, верующие — в дьявольской гордости и еретичестве. Многие считали ее идеи утопическими и несбыточными. Больше всего ей доставалось от отечественных и зарубежных коммунистов, винивших ее в «реакционнейших предрассудках» и «идеалистической» склонности выступать с защитой «так называемой личности».

Главное в характере мышления Симоны Вейль — будоражущее ощущение страстности, неуспокоенности, беспокойства… Можно по-разному относиться к ее идеям, но ее личность привлекательна даже для оппонентов. Потому такие ее противники, как иудаист Эммануэль Левинас или православный священник Яков Кротов, не могут отказать ей в святости. Даже явные недоброжелатели вынуждены признать абсолютное единство ее мыслей и образа жизни, того, что она писала, с тем, что она делала. Для меня это гораздо важней содержательной части ее учения, потому что подвижничество — более надежная гарантия убедительности, чем строгость доказательств. Если бы Иисус Христос аргументировал как следует жить, а не жил в соответствии с тем, чему учил, кто бы сегодня знал его учение?

Христианка, не принявшая крещения; визионер, для которого атеизм был родом аскезы; мученица, превыше всего ценившая «благодать боли»; исследовательница, признававшая Осириса, Прометея, Мелхиседека ранними воплощеньями Иисуса, — Симона Вейль остается одной из самых загадочных искательниц истины в современном мире.

Действительно, вся ее жизнь — это мучительный духовный и нравственный поиск. Трагический опыт ее жизни научил ее «любить Божественную любовь, которая противостоит боли и мукам» — это слова самой Симоны Вейль.

Внутренний аскетизм таких натур подпитывается потребностью в духовной целостности. Сама она называла это «интеллектуальной честностью», «чистой, нагой, верной и вечной правдой», но на самом деле явно испытывала «повеление свыше». Я убежден в том, что Симону Вейль нельзя понять без опыта

просветления, без ее личной встречи с Христом, делающей просветленных визионерами. Не случайно Ангелина Крогман, автор книги «Симона Вейль, свидетельствующая о себе», называет Ассизи «духовной родиной» Симоны Вейль[117].

Это многим покажется удивительным, но желанием Симоны Вейль было собственное бесславие, уничижение, даже уничтожение в памяти людей. Так она реагировала на инфернальные страдания миллионов людей, превращенных в XX веке в лагерную и военную пыль. Она раз за разом молила Бога о том, чтобы самой стать неразличимой пылинкой в этой жуткой массе человеческого горя, без всякой компенсации — в особенности, в виде «благодарной памяти потомков»…

Испытывая потребность в абсолютной чистоте, целомудрии и духовной целостности, она всегда страшилась оказаться в привилегированном положении перед кем бы то ни было — рабочими на фабрике, бойцами Гражданской войны в Испании, оккупированными французами, неверующими, лишенными шанса осмыслить собственное страдание. Даже ее мировоззрение, в частности негативное отношение к еврейству, во многом подпитывалось страхом получить «привилегию» в духовном плане.

Для меня она является продолжением лучших черт гуманизма Ганди и Швейцера, символом нового сознания и надежды, предтечей новых времен, действительно способных искупительным страданием побороть зло.

Можно сказать, что жизнь Симоны — один из немногих примеров сознательного мученичества гения с присущими ему самоуничижением, фанатическим аскетизмом, отказом от радостей и счастья, — писала Сюзан Зонтаг. — «Но все, кто ценит нешуточность не меньше жизни, перевернуты и воспитаны ее примером».

Движение ее мысли в сторону униженных и обездоленных ярко высвечивает беседа с однокашником по Сорбонне французским интеллектуалом К. Леви-Строссом. Тогда они встретились на ступеньках Колумбийского университета и Леви-Стросс печалился о том, что Франция завоевана Германией. На что вечная беглянка из лагеря победителей ответила: «А не кажется ли тебе, Клод, что гибель Франции одновременно означает освобождение Индокитая?».

Считая всех людей братьями, она глубоко понимала бессмысленность всякого национализма и фактически предвидела Объединенную Европу как прообраз будущего мироустройства.

Не состоя в литературных группах, партиях или движениях, будучи одинокой и принадлежащей скорее будущему, чем

настоящему, Симона Вейль испытывала потребность в абсолютной искренности, откровенности, правде. Ее не смущало ни еретичество, ни мнение единоверцев, ни опасность «отлучения». Ее взыскующий ум легко преодолевал социальный консерватизм, общественную и религиозную дремучесть и застарелые предрассудки.

Ее выводили из себя железная необходимость причин и следствий, единство противоположностей, идея прогресса, маскировка и лицемерие «поборников разума»: «Противоречие — опора запредельного», — говорила Симона Вейль. «Невозможность — врата в сверхприродное. Наше дело — в них стучаться. А открывает кто-то другой».

Вместе с тем, как женщина, С. Вейль была чужда холодного интеллектуализма, поэтому ее творчество ближе к мистицизму, чем к философии. Будучи универсальной личностью, мыслителем от Бога, обладая редким даром эмпатии, она писала прекрасным языком, четко и ясно, порой дерзко. Поэтому ее произведения трогают до глубины души и не имеют тенденции к старению.

Порой бескомпромиссная в суждениях, Симона Вейль беспощадно доводит мысль до сурового и безжалостного конца, столь неприемлемого для бесстрастных «искателей истины», в этом она напоминает мне яростные обличения таких художников, как Беккет, Ионеско, Жене, Жарри, Витрак, Адамов, Симпсон, Пинтер…

Бескомпромиссная мысль Симоны Вейль выражается не только в уникальной силе, но и в удивительной нравственной напряженности. Не случайно ее называли совестью эпохи, а главной темой ее работ стал человек страдающий, отвергнутый перед Богом.

Здесь важно подчеркнуть, что многие формы современной философской мысли были разработаны еще античными философами и теологами Средневековья, которые стремились понять и оправдать мучения невинного, найти надежную теологическую или метафизическую опору теодицее, определить, надлежит ли терпеть или бороться, узнать, действительно ли перевешивает единственная слеза ребенка всё остальное.

Воспитанная на классических греческих образцах, Симона Вейль видела в Платоне («Моисее греков») поводыря в обетованную землю Христа. За исключением Аристотеля («дурного дерева, давшего дурной плод»), она ценила греческую мысль за «божественное воспитание души».

Аристотелю и Декарту С. Вейль отказала в мудрости, потому что духовности и божественной истине те предпочли дискурс, логику, законы материального мира. Мудрость, считала она,

вообще пришла к концу вместе с рационализмом, и вернуться к ней можно, лишь «выведя мысль за пределы материального мира», повернувшись от науки разума к неисчерпемой науке души. И тогда «единство существующего в этой вселенной порядка заявило бы о себе со всей неотразимой ясностью».

Важнейшей категорией философии Вейль является «желание», даже «желание желать», которое она называла искрой божественного в человеке, имея в виду, что необходимо не обладать верой, не обладать Богом, а иметь желание желать Его. Без этого невозможно достойное существование: «Бог есть, поскольку я его желаю, но мое желание никогда не может сделать Его ближе». Именно эта удаленность Бога от человека или даже Его отсутствие и есть высший знак чистоты любви: наша любовь безнадежна. Как античная Антигона, она знает, что не найдет ни правды, ни покоя, знает, что не добьется того, чего должна добиться, но не может этого не делать. Эта жажда Абсолюта онтологически мистична и выходит за пределы любой логики.

Здесь рациональный подход просто невозможен: вера, любовь, желание имеют смысл исключительно в свете благодати, утешение нельзя облекать в логические формы, духовные движения души важнее любых доводов разума, ибо причащаться таинствам следует исключительно по «повелению свыше».

И только свет благодати приходит сверху и неоткуда, дается как дар, но он прорывает этот закон тяжести. Любовь — не утешение, а свет. И вот этот свет, свет благодати, настолько присутствует во всей ее мысли, что это дает что-то большее, чем утешение.

Хочу чуть подробнее остановиться на теологии Симоны Вейль, точнее на ее понимании истинного христианства.

Вклад Симоны Вейль в историю христианства я усматриваю в противопоставлении делам и непотребствам церкви истинных идей Христа, возрождение всего «убитого» церковью, продолжение христианства при том уходе Бога, который состоялся в XX веке. Как сказал Олег Аронсон в передаче радио «Свобода»: «Симона Вейль своими текстами и своей жизнью в каком-то смысле показала, как возможно продолжение христианства в эпоху безбожия».

Фактически она имела в виду не современное пораженное всеми недугами христианство, но постхристианский мир нового сознания, с которым чувствовала свою нерасторжимую связь и ответственность за него. Для меня, как и для Симоны Вейль, церковь — не организация под властью Римского понтифика, но воплощение жизни Христовой в каждой человеческой личности.

Как и Станислав Гроф, я убежден в том, что глубокие

мистические переживания не имеют конфессиональной окраски, тогда как церковный догматизм упирает как раз на межконфессиональные различия и порождает враждебность и противоборство. В этом причина неприятия духовных исканий Симоны Вейль религиозными «стражами» как от христианства, так и от иудаизма.

В «Письме клирику» она заявила, что именно церковь положила начало тоталитаризму и несет свою долю ответственности за современные события: «Тоталитарные партии сложились по закону действия механизма, аналогичного церковному применению анафемы». Религиозные догмы лишь умаляют веру человека, тогда как свобода ее укрепляет. Власть церкви «безусловно зла, когда она препятствует мышлению в исследовании таких истин, которые ему свойственны, использовать с полной свободой свет, разливающийся в душе, когда она созерцает с любовью». «Везде, где удушается мысль — там индивидуальность подавляется социальным организмом, который имеет тенденцию стать тоталитарным».

Вейль упрекала христианство за ортодоксию, борьбу с язычеством и еретичеством, за уклонение от заветов Христа. Каждый народ заключает свой собственный Завет с Богом, и подлинное христианство должно не отвергать, но исполнять все эти заветы, стать Новым Заветом всех прежних договоров с Богом.

Критикуя церковь, страшась ее как социального института, говоря, что она не может войти в церковь, потому что она кого-то исключает, она способствовала ее модернизации, возвращению в нее духа Христа.

Я абсолютно убежден в том, что при беспощадной критике ее богословия церковниками она гораздо ближе к Богу, чем они.

Она прямо признавалась, что доктрина христианского «послушания» лишает ее «радости принадлежать мистическому телу Христа». Я вполне солидарен с ее идеей, что Бог должен быть в душе, а в храме Бог исчезает. И это не атеизм, как полагают церковники, но начало нового религиозного сознания, чуждого церковного догматизма и церковной мишуры.

Я думаю, что главный долг последних двух-трех лет, долг неукоснительный, уклонение от которого было бы почти предательством, состоит в том, чтобы показать возможность подлинного воплощения христианства. Никогда за всю историю человечества еще не было эпохи, когда души были бы в такой опасности, как сейчас. Причем по всему Земному шару. Снова надо вознести медного змея, чтобы каждый взглянувший на него спасся (отрывок из письма С. Вейль к отцу Перрену).

Образцом для нее всегда была искупительная жертва Христа.

Следуя по стопам Христа, она считала, что Христос не принес в мир христианство, он принес в мир себя. Не потому ли Вейль называют «мученицей, превыше всего ценившей “благодать боли”».

Важнейшим моментом в теологии Вейль была идея о чудесном преображении человеческой души — божественном даре самораспятия. Именно ради любви Христос взошел на крест, дав людям божественный пример самопреображения.

Она хотела собой заполнить брешь между Христом и нехристианами, среди которых — она была в этом убеждена — очень много нравственных людей, и они, сами не зная того, выполняют христианские заповеди. Вейль пыталась показать, что Бог общается со всеми, став заступницей для этих людей. В этом уникальность ее пути.

Понятие Бога в вейлевской теологии тождественно понятию «абсолютного блага», отсюда — рассуждения о совершенном характере божественного.

Согласно Симоне Вейль, Deus absconditus (Бог отсутствующий), действует в мире силой веры, силой благодати, которая освобождает нас от бремени, если только мы сами не отталкиваем этот дар. Противоречие между благом и необходимостью непознаваемо и сокровенно, оно неразрешимо вне таинства, запредельности Бога, парадоксальности любви, мистичности жизни: «Наш удел — пустыня. Тот, кого мы должны любить, отсутствует». Без запредельного земное обращается в ужас.

Любовь к Богу рождается не из движения разума, а из абсурда существования, из переживания предельного удаления от Него как глубочайшего несчастья. Любовь к Богу и страдание, вызванное запредельностью Бога, связаны между собой. Под «ожиданием Бога» она понимала ожидание Бога в себе, долгий путь человека к обретению божественного света.

Центральным мотивом теологии или мистики Вейль стала реконструкция «Божественного порядка Вселенной» — идея Посредничества как миссии, которую берет на себя человек, связующий земное и божественное, самого человека, его земное начало, и Бога.

Вера несовместима с конформизмом, религия, выстроенная на массовом «правоверии» — это абсурд, потому что невыстраданная вера мертва по своей природе. Симона Вейль бесстрашно разоблачала такую религию так же, как и пустозвонство так называемых прогрессистов.

Немного о двух основных трудах Симоны Вейль — я имею в виду «Укоренение» и «Бремя и Благодать».

В книге «Укоренение» («L'enracinement») С. Вейль стремилась показать, что отрыв от корней является «опаснейшим недугом человечества» и именно для борьбы с ним необходим приоритет обязанности над правом. Обязанность — это экзистенциальная потребность человеческой души, такая же, как порядок и свобода, послушание и ответственность, равенство, честь, истина. Укоренение — основа человеческих потребностей: «У человека есть корни благодаря его реальному, активному и естественному участию в жизни сообщества, которое сохраняет живыми определенные сокровища прошлого и некоторые предчувствия будущего».

Диагноз, который она ставила своему времени, — это тяжкая хворь, болезнь отрыва от человеческой божественности и духовных корней. Отсюда многочисленные разрывы — между наукой и верой, верой и разумом, искусством и религией, музыкой и математикой, телом и духом, мирской и духовной жизнью, античностью и христианством. Больше всего ее вслед за Киркегором беспокоил рост тоталитарных тенденций и расизма, возвращение цивилизации к несвободе и рабству, превращение Бога в двойника императора, фараона. Прикрытие непотребств «идеями» — вот причина современной чумы. Ведь еще римляне «понимали, что сила становится по-настоящему действенной лишь при условии, что она прикрывается какими-либо идеями». «Прикрытие» власти метафизикой или идеологией, будь то коммунизм, фашизм или христианская идея, — это способ оболванивания масс, который использовал, например, Гитлер, создавая «религию», которая была бы наделена для массы статусом всеобщей абсолютной духовной ценности.

Мартин Бубер в связи с этим писал: «Для нее социальное — есть сфера сатаны, поскольку коллективизм имеет наглость диктовать человеку, что есть добро, и что — зло. Он становится преградой между Богом и душой и даже занимает место Бога».

Важная мысль Вейль, изложенная в книге «Укоренение», состоит в том, что под покровом рационализации и «торжества разума» человечество идет совершенно иррациональным путем, полностью забыв о наследии Христа.

Идеология и политическая организация общества превращает человечество в машину, производящую коллективные эмоции, экстазы и массовые внушения. Это в равной мере относится к национализму, фашизму и рабочему движению. Симона Вейль ставит знак равенства между диктатурой пролетариата, империализмом, фашистской бюрократией и тоталитарным коммунизмом, потому что каждая из этих общностей держится так называемым люциферовским грехом, а именно —

идолопоклонством и иллюзией внутренней целостности и единства, к которым, согласно ее убеждению, влечет нас наша врожденная потребность в причастности ко всеобщему, в самопосвящении себя делу или идее.

Если первобытного человека угнетали враждебные силы природы, то цивилизованного — себе подобные, новое рабство, растущее вместе с ростом сфер влияния человека: «…Совокупное человечество приняло на себя по отношению к индивиду роль угнетателя, прежде принадлежавшую Природе». Невозможно завоевать свободу, не сделав ее достоянием личности. Самое страшное угнетение не тогда, когда один угнетает многих, но когда многие угнетают одного.

Продолжая линию Киркегора и Ле Бона, Симона Вейль видела в массе главного угнетателя личности и особенно предостерегала от опасности омассовления, национализма, идеи отечества как абсолютной ценности. Быть на стороне слабых для нее, среди прочего, означало примкнуть к единице против толпы.

Она считала фашизм не случайным — к нему вели все реалии того времени, от заката христианства до политической идеологии. «Прикрытие» силовых отношений власти метафизикой и христианской идеей Ленин и Гитлер использовали, создавая новую «религию масс», наделенную статусом тотальной и абсолютной духовной ценности. Идеи грозного Бога, послушания, здравого смысла, «истинного» или «общественно полезного», то есть социальное внушение и идеологический обман — вот что ввергло Европу во мрак Нового времени.

Хотя у *наших* все еще не исчез соблазн представлять Вейль как социалистку и марксистку, это ее увлечение было мимолетным и завершилось осознанием того зла, который марксизм нес именно рабочим. Пролетарская революция — не свержение социального зла, но лицемерный и злостный обман, наркотик, удовлетворяющий потребность бесов в авантюре. В 1934 году она писала: «Стоит мне подумать о том, что великие вожди большевиков ставили себе целью создание свободного рабочего класса и при этом никто из них — ни Троцкий, ни даже Ленин — ни разу не заглянул на завод и, следовательно, не имел ни малейшего понятия о реальных условиях, от которых для рабочих зависит вопрос о рабстве или свободе, — как политика представляется мне какой-то зловещей издевкой».

Вейль вообще отрицала наличие у Маркса какого бы то ни было «учения», а в диалектическом материализме видела только философское недоразумение.

Политика, идеология, идолопоклонство — это машины,

производящие коллективные эмоции, экстазы и массовые внушения. Тоталитарность заложена в основах современной жизни — это человеческая потребность в причастности ко всеобщему, в самопосвящении себя идее, в партийности и совращении человека новейшими изобретениями дьявола — нацией, государством, социальными институтами, церковью:

«Великие усилия мистиков всегда были направлены на то, чтобы достичь такого состояния, при котором в их душе не оставалось бы частицы, говорящей "я". И все же та часть души, которая говорит "мы", бесконечно более опасна».

«Укоренение» — это книга о том, что чувствует человек в равнодушном к нему урбанистическом мире, человек, совершено забывший об истоках, корнях, метафизическом смысле своего существования. В ней она показывает, как вернуться к этим истокам.

За 10 лет до смерти, в возрасте 25 лет, Симона написала трактат «Размышления о причинах свободы и социального угнетения», в котором предсказала кризис человечества, имея в виду не переживаемую в то время экономическую депрессию, но катастрофу гуманитарную, кризис человеческих ценностей.

Она рано осознала, что духовные блага есть единственное средство, благодаря которому мы получаем ответ на все наши желания. Отсюда ее стоический альтруизм и трактовка страдания как способа эмансипации человека. Ответом на мировую несправедливость и извечное угнетение должно стать христово превращение «бремени» в «свет». Это два важных понятия ее философии: «Две силы владеют миром — свет и бремя». Человеческое предназначение обратить бремя и страдания в благо: «Если постигаешь полноту радости, то видишь, как страдание превращается в радость, как исполнение желания голодного насытиться». Она верила, что в сердце человека живет глубинная потребность абсолютного добра, и он не теряет эту веру, даже пройдя через все страдания и преступления. И именно это и есть сакральное в человеке.

Перед отъездом в Нью-Йорк Симона оставила своему другу философу Гюставу Тибону несколько толстых, убористо исписанных тетрадок, датированных 40-ми годами. Это были просто записи для себя. Этим она жила и об этом писала. Здесь вперемешку были записаны афоризмы, цитаты, отрывки из Евангелия и мысли, потрясающие по глубине, выразительности изложения и очевидной истинности. Позже Г. Тибон собрал выдержки из этих тетрадей, которые она никогда не готовила к публикации, сгруппировал их по темам и разбил на главы. Получилась книга, позволяющая ознакомиться с ее основными

темами и ходом мысли.

Через четыре года после смерти С. Вейль, в 1947-м, издательство «Галлимар» опубликовало книгу под заголовком «Бремя и Благодать». Первая запись гласила: «Все естественные движения души управляются законами, подобными закону тяготения в материальном мире. И только благодать составляет исключение».

Больше всего ее страшила тяжесть, бремя все яснее проступавшего тоталитаризма. Дьявол для нее — это когда все заодно. Потому «коллективная мысль» — утрата смысла и уважения к душе. Этим реалиям, горизонтальному «бремени» или «тяжести» бытия, по мысли Симоны Вейль, противостоит нисходящая по вертикали «благодать». Бремя — это реальность, где всё детерминировано жесткими и неумолимыми законами необходимости, причем не только физические явления, но душевные и большая часть духовных. Закону необходимости подчиняется всё принадлежащее видимому миру, в том числе человеческое общество и царящие в нем законы животной стаи. Но в тисках исторического детерминизма люди невольно поклоняются гигантскому животному, обращая служение в идолопоклонство.

Этому естественному напластованию горизонтали, уделу необходимости, противостоит только одно: сверхъестественная благодать, добровольная жертва, искупительное страдание — всё то, что духовная культура может обратить против «бремени». Это единственный противовес наводнившему мир насилию, злу, смерти и первородному греху. Именно в системе координат «тяжести и благодати» следует рассматривать проблему страдания и несчастья, только в точке пересечения этих двух координат человек имеет шанс встретиться с Богом:

«Грех, который мы носим в себе, выходит наружу и распространяется вовне, как зараза, заражая окружающих грехом. Так, когда мы раздражены, раздражается и наше окружение. Или еще, от высшего к низшему: гнев порождает страх. Но при встрече с совершенно чистым существом происходит превращение, и грех становится страданием. В этом роль Праведника, о котором говорит Исайя, Агнца Божия. В этом — искупительное страдание. Все преступное насилие Римской империи натолкнулось на Христа и в Нем стало чистым страданием. Плохие же люди, наоборот, даже простое страдание (например, болезнь) превращают в грех.

Возможно, отсюда следует, что искупительная боль должна иметь социальное происхождение. Она должна быть несправедливостью, насилием, которое совершают люди».

Мистика креста, пересечения бремени и благодати, является центральной проблемой философии-теологии Симоны Вейль. Человеческое несчастье и горечь можно понять и оправдать лишь в этой системе координат, образующей нашу реальность: только в ней, в этой полноте реальности, можно страдать, не впадая в состояние кошмара.

Именно над этим понятием реальности, способным поставить человека из плоскости горизонтали в точку вертикали, из которой нисходящим действием благодати открывается возможность ответного прорыва, движения вверх, к неземному, сверхъестественному и единственно нужному, — все время размышляет Симона Вейль. Только в этой точке человек может встретиться с Богом.

Еще несколько отрывков из этой книги:

Ближнему следует помогать не ради Христа, но через Христа. Пусть наше «я» исчезнет таким образом, чтобы Христос через посредничество нашей души и нашего тела помог ближнему… Христос принял страдание не ради Отца. Он страдал ради людей по воле Отца… Не идти к ближнему ради Бога, но быть направленным к ближнему Богом — как стрела направляется к цели лучником.

Чистота — как таковая — абсолютно неуязвима в том смысле, что никакое насилие не сделает ее менее чистой. Но она бесконечно уязвима в том смысле, что любое прикосновение зла заставляет ее страдать, что любой грех, коснувшись ее, превращается в ней в страдание.

Вейль считала благодать единственным оставшимся средством, способным «вразумить» этот безумный мир. И все ее творчество — очередная благая весть нового сознания этому рузбушевавшемуся, взбесившемуся в XX веке миру.

В заключение — еще несколько афоризмов Симоны Вейль.

Обязанности, в отличие от прав, имеют свойство оставаться в силе и тогда, когда ими пренебрегают.

Красота — это гармония случая и добра.

Радость — это полнота чувства реальности.

Добром является то, что делает людей и вещи более реальными, а злом — то, что у них реальность отнимает.

Желание любить, в лице человеческого существа, красоту мира, в сущности, есть желание Боговоплощения.

Мышление должно или действовать с полной свободой, или умолкнуть.

Погружаясь в себя, обнаруживаешь, что обладаешь именно тем, чего жаждешь.

Абсолютная сосредоточенность и есть молитва.

Мы должны совершать лишь те праведные поступки, от которых мы не в состоянии удержаться.

Из двух людей, которые не убеждались лично в существовании Бога, ближе к нему тот, кто его отрицает.

Все грехи — это попытки заполнить пустоту.

Любить душу женщины — значит думать об этой женщине вне связи со своим собственным удовольствием.

Если в человеке и есть что-то по-настоящему хорошее, то разве что нечто такое, о чем он и сам не знает.

Уничтожение прошлого, возможно, худшее из всех преступлений.

Опиум народа — не религия, а революция.

После гибели идеи остаются трупы.

Истинное назначение науки — постижение красоты мира.

Насилие превращает человека в вещь.

Дух справедливости и дух истины — одно целое.

Справедливость — вечная беглянка из лагеря победителей.

Культура есть орудие университетских профессоров для производства профессоров, которые тоже будут производить профессоров.

Дистанция — душа красоты.

Существует единственная сила, неподвластная всеобщему детерминизму, и эта сила — Благодать.

Мнения мистиков почти всех религиозных традиций сходятся почти до полного тождества. Они представляют истину каждой из этих традиций.

Не нужно быть «Я», но, тем более, не нужно быть «Мы». Родина дает чувство того, что мы у себя дома, ощутить, что мы у себя дома, находясь в изгнании, укорениться в отсутствии места.

Любить Бога наперекор, больше того — в самой гибели Трои и Карфагена, и безо всякого утешения. Любовь — не утешение, а свет.

Мы не должны любить Бога в благодарность за то, что Бог любит нас. Поскольку Бог любит нас, мы должны любить другого. И только так мы находим дорогу к другому и к самому себе.

Истинная привязанность — это когда не возникает никакого противоречия между внутренним одиночеством и дружбой…

Величайшая ошибка марксизма и всего XIX столетия — мысль, будто можно, прямой дорогой идя вперед, достичь неба.

Монотонность зла: ничего нового, здесь все равноценно. Ничего реального, здесь все мнимое. Из-за этой мнимости столь важную роль играет количество. Много женщин (Дон Жуан) или мужчин (Селимена) и т. д. Обреченность на дурную бесконечность. Это и есть ад.

…Никакая доброта не может идти дальше, чем справедливость, — иначе мы рискуем ввести ложное понимание доброты. Но мы должны быть благодарны справедливому человеку за то, что он справедлив, поскольку справедливость есть вещь до такой степени прекрасная, — так же, как мы благодарим Бога за Его великую славу. Любая другая благодарность будет рабской и даже животной.

Возможно, что пороки, извращения и преступления почти всегда — или даже всегда — по сути, представляют собой попытки «съесть» прекрасное, съесть то, на что можно только смотреть.

Пауль Целан (1920–1970)

Мы живем под омраченными небесами, и сейчас не так уж много настоящих людей. Может, именно поэтому мало и настоящих стихов.

П. Целан

Стихотворение — это обретшая целостный образ тоска «я» по иному.

П. Целан

Ничто на земле не помешает поэту писать, даже то, что он — еврей, а язык его стихов — немецкий.

П. Целан

Судьба Пауля Целана не вполне вплетается в канву этой книги, поскольку к концу жизни он получил известность, пусть и в узких литературных кругах. Но его жизнь является настолько типичной для страдающего гения и настолько близка к трагическим событиям XX века, что просто невозможно пройти мимо фигуры поэта, являющего собой уникальный феномен современного искусства. По словам Мишеля Деги, сама жизнь Целана предстает перед нами аллегорией новейшей европейской истории.

Пауль Целан привлек мое внимание не только мощью таланта, сравнимого с гением Джеймса Джойса, но редкой жизненной судьбой «перемещенного лица» и «художника-чужеземца», всецело не принадлежавшего ни к одному из народов и одновременно черпавшего изо всех доступных ему источников. О нем можно сказать словами близкого Целану по духу Осипа Мандельштама, что «поэт говорит на языке всех культур». К Паулю Целану вполне относятся слова, сказанные кем-то о Рильке, что это один из тех поэтов, которыми наш XX век оправдается перед Богом за то, что вообще был…

Настоящее имя Целана — Пауль Лео Анчель-Тейтлер. («Целан» — это анаграмма фамилии Анчель: Ancel — Celan). Он родился 23 ноября 1920 года в столице Буковины Черновцах. Эта часть Украины до конца Первой мировой войны входила в состав

Австро-Венгерской империи, за два года до рождения Пауля отошла к Румынии, а в 1940-м город заняли советские войска, вошедшие туда согласно позорному пакту Молотова-Риббентропа.

Надо заметить, что в те времена 40 процентов населения города составляли евреи. По словам биографа Целана Израэля Хальфена, «официально Черновицы стали провинциальным румынским городом, но в действительности его следовало считать еврейским городом с немецким языком». Находясь на перекрестке многих культур, Буковина впитывала их соки и дала миру большую гроздь талантливых людей. Старшая современница Целана, поэтесса Роза Ауслендер, писала о редкостном духе этого города, в котором разветвленные корни различных культур и народов тесно сплетались друг с другом.

Сам Целан до конца жизни писал преимущественно на немецком. Как крупный поэт, понимающий языковые тонкости, П. Целан не верил в возможность двуязычной поэзии. Он считал поэзию «уникальным языковым событием», не терпящим посторонних вмешательств — это одна из причин его последующего отказа от ранних стихов, написанных на румынском.

Амбивалентное отношение Целана к родному языку (немецкому) связано не только с гитлеровским геноцидом евреев, но с полисемией поэта: с детства он жил в многоязычной семье, был билингвален (немецкий и румынский), а позже стал полиглотом: свободно владел румынским, английским (переводы Уильяма Шекспира и Эмили Дикинсон), французским (двадцать лет жизни в Париже, преподавание и переводы Артюра Рембо, Поля Верлена, Поля Валери), русским (переводы Осипа Мандельштама, Александра Блока, Сергея Есенина, Михаила Лермонтова и др.).

Пауль Целан родился и рос в немецкой культурной среде, но его воспитание связано сразу с несколькими культурами: еврейское происхождение, немецкий язык, жизнь среди румынской и австрийской культур, 20-летнее пребывание в Париже, где он закончил свой земной путь.

Можно назвать немало наших современников, чье творчество, как и поэзия Пауля Целана, оплодотворено такого рода «мировым гражданством», принадлежностью одновременно к нескольким великим культурам. Прежде всего, это, конечно, Джеймс Джойс, затем Франц Кафка, Сэмюэл Беккет, Эзра Паунд, Сальвадор Дали, Пабло Пикассо, Джозеф Конрад, Роберт Музиль, Владимир Набоков, Иосиф Бродский… Я отдаю себе отчет в ограниченности такого перечисления, тем более, что гениальность, по моему глубочайшему убеждению, вообще наднациональна: еще

европейские ваганты ярко продемонстрировали, что гений по своей природе — гражданин мира, потому что его внутренний мир общечеловечен и далеко выходит за пределы конкретной культуры и языка.

Судьбу и творчество Пауля Целана часто сравнивают с Францем Кафкой: принадлежность к еврейству, изгойство, немецкоязычность, пребывание в зазоре между разными культурами («мутантность»), восприятие жизни как трагедии, та «туманность» языка, которую Кафка называл «иллюзией речи».

В раннем детстве Пауль посещал еврейскую школу (1926–1930), где освоил основы иврита, а с 1930 по 1934 год — греко-латинскую гимназию. Еврейское происхождение наложило отчетливый отпечаток на творчество Целана как жертвы нацизма. Но, прежде всего, из этой культурной среды он вынес: еврейские образование, менталитет, изучение иврита, приобщение к символизму Каббаллы — достаточно вспомнить стихотворение Пауля Целана «Псалом», в котором отражены его еврейские корни. Учеба в нескольких школах в немалой степени способствовала его интересу к разным языкам и культурам.

Отец Пауля, по образованию техник-строитель, служил агентом по сбыту леса. Литературные вкусы П. Целана сложились под влиянием матери, которая любила и хорошо знала немецкую классику. Она была духовно ближе сыну, чем отец.

Родным языком семья считала немецкий, но региональным языком долгое время считался румынский, и Пауль окончил Черновицкий лицей имени великого князя Михая. Подчиняясь желанию родителей, после школы Пауль отправился учиться во Францию, где поступил в медицинскую школу в городе Тур. Но учеба его мало интересовала, в юности он взахлеб читал Роллана, Пруста, Камю, Пеги, Элюара, Бретона. Литературные пристрастия Целана формировались под влиянием Гофмансталя, Рильке и позже — Мандельштама. Тяга к поэзии проявилась у него очень рано: первые стихи датируются 1934–1935 годами.

Летом 1939-го Пауль приехал на каникулы к родителям, но в сентябре началась Вторая мировая война, границы закрылись и ему пришлось остаться в Черновцах. Он поступил в местный университет, но теперь его увлечением стали романская филология и романистика. 20 июля 1940 года в Буковину вступила Красная Армия, и подданные румынского короля на короткое время стали гражданами СССР. Несмотря на разочарование в социалистических идеалах, Целан интересовался русской культурой, выучил русский и, работая переводчиком, начал переводить на немецкий поэтов Серебряного века. Я сомневаюсь в том, что Целан симпатизировал большевикам или

приветствовал приход Советской власти. Тогда он учился в университете, находился в кругу наиболее продвинутой части западноукраинского общества и не мог не видеть всего происходившего в Совке и творившихся чекистами повсеместных расправ в «присоединенных» землях.

Нападение Германии на Советский Союз предрешило судьбу буковинских евреев. Румыния вступила в войну на стороне Германии, Красная Армия быстро отступила. Некоторые знакомые Целана эвакуировались во внутренние районы СССР, но семья Анчелей осталась в Черновцах.

Когда в начале июля 1941-го город оккупировали части вермахта и румынские войска, подруга Пауля Рут Лакнер предложила семье надежное убежище — маленькую румынскую фабрику, хозяин которой был готов помочь евреям укрыться от неизбежного для них гетто. Увы, родители Целана, как часть еврейства, видевшая в немцах представителей европейской культуры, не посчитали необходимым уходить в подполье. Впрочем, вразумление наступило быстро: войдя в город, немцы сожгли синагогу и в первые три дня расстреляли больше 600 евреев. К октябрю было создано гетто, куда согнали евреев.

События развивались столь стремительно, что когда Пауль, договорившись о бегстве, пришел домой за родителями, он не застал матери и отца, которых нацисты успели депортировать в концлагерь. Как позже выяснилось, его отец погиб в гетто от сыпного тифа, а мать немцы расстреляли как «непригодную к работам».

Самому Паулю удалось избежать смерти, но он угодил в румынский трудовой лагерь, расположенный в районе между Днестром и Бугом и известный как Транснистрия. Здесь, где-то под Буцау, с 1942-го до февраля 1944 года в каторжных условиях Пауль работал на строительстве горных дорог и в каменном карьере, чудом оставшись в живых. Но даже в принудительно-трудовом лагере продолжал писать и переводить в редко выпадающие свободные минуты.

После изгнания фашистов, в феврале 1944-го, Пауль Целан вернулся в родной город — единственный выживший из семьи. Трагическая гибель родителей и чувство вины перед погибшими определили всю дальнейшую жизнь поэта. Его творчество неразрывно связано с темой холокоста еврейского народа. События военных лет оказали огромное влияние на дальнейшее творчество поэта: можно сказать, что пережитые им ужасы дали толчок его музе, желанию донести до человечества ту истину, которую он постиг в инфернальные времена военных испытаний.

Когда осенью Красная Армия освободила Буковину, 24-

летний Целан какое-то время работал помощником врача в психиатрической клинике Черновцов и записался в Черновицкий университет. В 1944-м он собрал два первых (еще машинописных) сборника, в которые вошли лучшие довоенные стихи и написанное им во время войны. Прочтя эти рукописи, известный буковинский поэт Маргулу-Шпербер высоко оценил поэтические пробы молодого поэта. Но, увы, ранние произведения Пауля Целана были впервые напечатаны в Румынии лишь после его трагической смерти.

Быстро разобравшись в «прелестях» советской власти, мало отличавшейся от фашистской (после войны бывшие австрийские граждане один за другим бесследно исчезали в подвалах СМЕРШа), Пауль Целан воспользовался кратковременным разрешением на выезд из Черновцов в Румынию и в апреле 1945 года оказался в Бухаресте, восстановив прежнее румынское подданство. Здесь он небольшое время работал референтом и переводчиком в литературном издательстве «Русская книга», публиковал на румынском языке русскую прозу и поэзию, продолжая писать собственные стихи. В 1947-м в авангардистском журнале «Агор» были напечатаны его первые три стихотворения, вошедшие в антологию современной лирики и подписанные новой, никому еще не известной фамилией — Целан.

Хотя война подошла к концу, антисемитизм в Румынии не пошел на убыль, к нему добавились «совковая» цензура, соцреализм, преследование инакомыслящих. Паулю Целану ничего не оставалось делать, как дрейфовать дальше на Запад. В 1947-м ему удалось нелегально перейти румыно-венгерскую границу, пешком добраться до Будапешта, а оттуда — до Вены, которая все еще казалась ему культурной столицей мира. Здесь ему удалось получить австрийское гражданство, и впервые в жизни он вошел в круг художественной интеллигенции. Новые друзья — молодая поэтесса Ингеборг Бахман, художник-сюрреалист Эдгар Жене и издатель журнала «План» Отто Базиль профинансировали издание первой книги стихов Пауля «Песок из урн», правда, вышедшей уже после отъезда Пауля из Вены (1948). В этот сборник вошло 48 стихотворений, но допущенные при издании многочисленные небрежности, искажающие смысл опечатки и неудачные иллюстрации вынудили поэта уничтожить небольшой тираж (по разным данным — от 300 до 500 экземпляров). Требование автора было выполнено: согласно отчету издателя, успели продать 9 экземпляров книги, еще 5 разослали в библиотеки, а остальные отправили под нож.

Близкое знакомство с Австрией разочаровало Пауля.

Униженная аншлюсом с Германией, оккупированная войсками союзников и поделенная на оккупационные зоны, Вена стала теперь провинциальной и отсталой: даже впервые появившиеся положительные оценки творчества Целана не радовали поэта, он и здесь ощущал себя неприкаянным и отчужденным отщепенцем. Поскольку часть послевоенной Австрии до 1955 года была оккупирована советскими войсками, Целан не выдержал в Вене и года: он бежал от греха подальше, в июле 1948 года перебравшись в Париж: злосчастный «пятый пункт», еще недавно приводивший евреев в печи крематориев, теперь, после войны, облегчал им передвижение по Европе.

Неприкаянность гонит его из страны в страну. В самих этих переездах и метаниях находит выражение то состояние, в каком была тогда Европа: она лежала в руинах. Человек всюду обречен был натыкаться на развалины. Развалины городов. Развалины культуры. Развалины мысли. Прошлое — то, довоенное, — кануло навсегда. А новое — не настало.

В Париже Целан какое-то время жил в доме франко-немецкого поэта Ивана Голля, знакомство с которым позже омрачит его последние дни. Тогда же он поступил в Сорбонну на отделение германистики, которое окончил в 1950 году. Во Франции Пауль до конца дней находился на правах постоянно проживающего иностранца, не претендовавшего на французское гражданство.

В 1952 году во Франции ему удалось опубликовать свой первый сборник стихотворений. Это была книжка «Мак и память», скорбный элегический цикл, посвященный памяти погибших. Назавание сборника проясняет символ забвенья — морфий, добываемый из мака. Часть стихов была взята поэтом из несостоявшегося сборника «Песок из урн».

Почти одновременно с этим важным для него событием Пауль обрел семью, женившись на дворянке-француженке. Женой поэта стала замечательный художник-график Жизель Лестранж. Тогда поэт был на подъеме — он чувствовал, что ему удается выразить еще никем не сказанное, притом в новых модернистских формах.

Почти всё, с чем он сталкивается в современной литературе, — это «вчера», а он — он пишет ее «завтра». Стоит ли удивляться, что его не понимают? Чувствуют стоящую за ним силу, не могут не считаться — но при этом отказываются признать.

1955 год принес Паулю две радости: это было рождение сына Эрика и выход нового сборника стихов «От порога до порога», отличавшегося тонким поэтическим чутьем и безупречным

литературным вкусом. Большую часть своих творений Целан создал во Франции, но публиковался главным образом в Германии, куда с 1951 года периодически ездил для чтения стихов.

В 50-е и 60-е годы Целан опубликовал несколько сборников, но особого резонанса книги не получили, хотя ценителям было ясно, что мировая культура обрела еще одного незаурядного поэта — об этом свидетельствовали даже необычные названия его поэтических сборников: «Решетка языка», «Роза — Никому», «Поворот дыхания», «Солнценити», «Насильственный свет».

С 1959 года П. Целан вел курс немецкой литературы в Высшей нормальной школе, а в 1968 году вошел в редколлегию французского литературного журнала «Л'Эфемер».

Триумфального шествия Пауля Целана, как это представляется ныне, практически не было. Даже наиболее маститые собратья по перу, известная «Группа 47», в которую входили Генрих Бёлль, Гюнтер Грасс, Эрих Кестнер, на одном из литературных чтений подвергла Целана остракизму и безжалостно высмеяла. Позже ставшая знаменитой целановская «Фуга смерти» была чуть ли не освистана… Участник того вечера, критик Вальтер Йенс, позже вспоминал:

«Когда Целан выступал в первый раз, люди говорили: "Но ведь это невозможно слушать!" — он читал слишком патетично. Мы смеялись, "Он читает прямо как Геббельс!" — сказал кто-то. Его просто высмеяли… В нашей группе декламация с треском провалилась! Это был совершенно другой мир, и сторонники неореализма, которые, можно сказать, выросли на этой программе, никак с ним не состыковывались».

Кстати, литературное сообщество тогда просто не поняло особенностей свободного голоса Целана-чтеца, всецело лишенного лирической одержимости, замещенной магической эпичностью и особого рода музыкальностью: «Ровные звуковые волны; тихие, как бы снисходящие, щадящие мягкие тона — так взрослые говорят детям» (Ольга Седакова).

Целану так нигде и никогда не удалось обрести жизненный «приют», и со временем чувство одиночества лишь обострялось. В его письмах конца 60-х сквозят мрак и отчаяние. Последним «окном» в светлое, довоенное прошлое для Пауля Целана стала поездка в Израиль (1969), где он выступил с публичным чтением стихов в Союзе ивритских писателей. Впечатления поэта от этой поездки отразились в «Иерусалимском цикле», посмертно изданной книги стихов «Ограда времени» (1976). Поэт радовался этой поездке на родину предков, встречам с эмигрировавшими сюда друзьями юности.

Среди них была Илана Шмуэли, подруга детства и юности, уехавшая в Палестину в 1944-м. Она успела отслужить в израильской армии, участвовала в Войне за независимость, стала социальным работником, занималась адаптацией репатриантов и трудновоспитуемых подростков. Илана была из тех женщин, которые, отличаясь редкой душевной тонкостью, при этом крепко стоят на земле. И те непростые отношения, которые вновь соединяют ее с Паулем, стали для него глотком свежего воздуха — простоты, подлинности, которых так не хватало ему в парижской жизни. Той простоты, с которой Илана писала ему: «Я хотела, я могла бы спать с тобой и готовить тебе еду, ничего больше — это имело бы смысл». Но при том у нее хватало слуха, мудрости сформулировать и иное: «Для меня ведь было хорошо чувствовать твою любовь, она ведь была — такая большая, много, — я не могу измерить ее, но она была, и это было хорошо. Что же касается моей внутренней раздвоенности, то она с тобой не связана — она существовала всегда, и до тебя тоже, она мне присуща. А вот вкус к целостности — его я почувствовала благодаря тебе, именно там и тогда, он был для меня чем-то новым…»

В этих словах Иланы Шмуэли — возможно, самая точная формула того, к чему взывает поэзия Целана. Она взыскует целостности и подлинности человека. Безусловности его реакций. Абсолютной честности в отношениях с миром. Всего, чего так нелегко достичь. Потому-то его стихи и отзываются в нас такой болью. Потому, раз с ними столкнувшись, их так трудно забыть. Вернее — забыть то чувство, которое они вызывают в нас. Стихи — как потребность в действии и бытии.

Несмотря на первые симптомы признания, выразившиеся в нескольких международных премиях, Паулю Целану так и не удалось преодолеть потрясений времен войны, апокалиптический ужас пережитого, но еще больше — острое и щемящее чувство одиночества. Некоторые биографы считают, что этот груз медленно давил и убивал «беглеца из зоны смерти». Кто-то из современников характеризовал психику Целана как неустойчивую: «Он жил в паническом страхе разочароваться или обмануться. Его неспособность к отстранению или к цинизму превратила его жизнь в кошмар».

Сам Целан, как до него Киркегор, считал себя несчастнейшим человеком на свете. «Нет на свете человека несчастней меня», — повторял он снова и снова. По свидетельству Эмиля Мишеля Чиорана, общение с этим крайне измученным человеком было нелегким: «К людям он относился с предубеждением, держался за свою недоверчивость, и тем настойчивее, чем сильнее был его

болезненный страх оказаться уязвленным. Его ранило всё».

Увы, начинающееся признание по времени совпало с резким ухудшением душевного состояния поэта: болезнь ходила за ним по пятам, несколько раз Пауль побывал в психиатрической клинике, но даже врачи были не в состоянии предотвратить быстро нарастающий душевный кризис. Возможно, это было даже не психическое расстройство, но непреодолимая боль выжженного сердца. В ноябре 1965 года в приступе душевного помутнения, Целан пытался убить жену — после этого акта агрессии они окончательно расстались. Позже, в 1967-м, Жизель подала на развод, но это лишь усилило сумеречное состояние Пауля.

В ночь с 19 на 20 апреля 1970 года с моста Мирабо в Париже в Сену бросился человек и сразу, как камень, скрылся под водой. Течение Сены здесь довольно быстрое и поиск самоубийцы не увенчался успехом. Тело утопленника нашли лишь 1 мая в десяти километрах от Парижа. В кармане плаща погибшего обнаружили вид на жительство, и вскоре картотека Центрального управления городской полиции Парижа выдала полные сведения: Пауль Лео Анчель, гражданин Австрии, год рождения — 1920, национальность — еврей, профессия — литератор, в Париже постоянно проживал с 1950 года.

Так П. Целан нашел «последнее пристанище в месте, которое не может быть названо». Его самоубийство окутано пеленой странностей. 49-летний поэт бросился в Сену недалеко от места его последней квартиры. Было достаточно много причин, на которые можно «списать» самовольный уход: постоянно усиливающаяся депрессия, частое пребывание в психиатрических клиниках, разорванные семейные отношения, чудовищный скандал с обвинением в плагиате, которое Целану выдвинула жена покойного французского поэта Ивана Голля. За этой низкой кампанией не стояло ничего, кроме литературной зависти. Целану угрожали судом, а пресса, как всегда в подобных случаях, смаковала сенсацию. Кроме того, Пауль близко к сердцу принял новую волну антисемитизма, возникшего через полтора десятилетия после войны, — он физически ощущал ненависть, получая оскорбительные записки во время литературных выступлений. Некоторые биографы считают, что Пауль Целан покончил с собой, поняв, что из-за болезни не может больше писать. От лекарств он утрачивал память, у него просто не оставалось физических сил.

Разделив судьбу Рембо, Тракля, Блока, Есенина, Мандельштама, Целан умер отверженным и одиноким. Достаточно сказать, что многие книги Целана («Песок из урн»,

«Насилие света», «Снежный надел», «Ограда времени») впервые увидели свет лишь после смерти поэта. Его значимость в полной мере была осознана лишь после смерти, когда Целана называли «небожителем на грешной земле», «берегом нашего сердца», «человеком, спасшим честь языка» и «самым значительным немецкоязычным лириком послевоенной Европы».

Поэтическая эволюция Целана была направлена в сторону непрерывного усложнения формы и содержания — вплоть до верлибра, в котором не только затемнялся смысл разорванных строк, но происходило разрушение словесной ткани, а сложная символика отражала постепенное соскальзывание собственной жизни поэта в небытие. Для поздних книг Целана «Роза — Никому» (1963) или «Солнценити» (1968) характерна усложненная образность и редкая суггестивная сила.

Читать Целана действительно сложно, еще сложнее — понимать. Сам же он считал, что каждое стихотворение — способ передачи себя, особый вид рукопожатия. Целан — трудный поэт, я бы сказал, поэт недоступный для рядового читателя, да и читателю изощренному он не открывается с первого прочтения. Поэтому его творчество не только при жизни, но и ныне вызывает непонимание, еще чаще — безразличие. Вместе с тем «герметичность», многозначность, сложность образов и аллюзий поэзии Целана пленяют взыскательного читателя, превращает его стихи в «лакомство» для гурманов — образ очень точный, потому что для любителей раритетов читать и перечитывать Целана (как Элиота, Паунда, Рильке, Тракля, Бенна) — сущее наслаждение.

Как в случае джойсовских «Поминок по Финнегану», герметичность поздних целановских текстов до сих пор вызывает настоящий шквал комментариев к его стихам, так что их критический анализ многократно превышает количество написанного им самим. Стихи Целана как бы созданы для комментариев, не случайно они привлекали к себе внимание стольких философов и филологов. По словам критиков, поэзия Целана «завораживает, как магические тексты или клинописи, которые еще только предстоит расшифровать». Но никакие «расшифровки» не способны заменить целановские стихи, в лучшем случае облегчая их понимание, раскрывая смысл сказанного поэтом.

После смерти Пауля Целана к его творчеству обращались Мартин Хайдеггер, Теодор Адорно, Морис Бланшо, Жак Деррида, Ханс-Георг Гадамер, Юлия Кристева, Эммануэль Левинас, Анри Мишо, Гюнтер Грасс, Ив Бонфуа, Жан Старобинский, Эмиль Мишель Чиоран, Филипп Лаку-Лабарт, Эдмон Жабес, Роже Лапорт, Петер Сонди, Стефан Мозес, Филипп Жакоте, Мишель

Деги — чего стоит один только этот список имен, сам по себе дающий представление о масштабе фигуры поэта!.. По словам Мишеля Деги, все размышлявшие о Целане писали о его поэзии так, словно она «была порукой за всякую поэзию вообще».

О стихах Целана написаны сотни книг, ему посвящены спецвыпуски влиятельнейших интеллектуальных журналов, выпущено с десяток библиографических указателей «по Целану», издается Целановский ежегодник, создано Целановское общество (Голландия).

Пауль Целан изображал не внешний вид вещей, но, как современные ему живописцы, их внутреннюю суть. Сборник «Решетки языка» («Sprachgitter») даже своим названием созвучен общеупотребимому «Sprechgitter» — «переговорной решетке», разделяющей преступника от посетителя. Комментируя название книги, Целан признавался:

«Я стою на другой пространственной и временной плоскости, чем мой читатель. Он может понять меня только отдаленно, ему никак не удается меня ухватить, он все время хватается только за прутья разделяющей нас решетки… Ни один человек не может быть "как" другой; и потому, вероятно, он должен изучать другого, пусть даже через решетку…»

Вот как звучит заглавное стихотворение этого сборника:

Глаз кругл меж прутьев.
Веко инфузорно
ресничит вверх,
мерцаньем, открывая взгляд.
Радужка, без снов, тускло плавуча:
небо, сереющее сердце, видно, низко.
В железном светце, криво,
чадящая лучина.
Ты по светлосути лишь
узнаешь душу.
(Был бы я как ты. Был бы ты как я.
Разве не стояли мы под одним ветром?
Мы — чужие).
Каменные плиты, и на них
друг к другу близко эти оба
смешка, сереющее сердце,
два выема —
рта полных молчанья.

Творчество Целана всецело интровертивно: в его стихах почти отсутствуют приметы внешней жизни. Его интересовал прежде всего внутренний мир, глубинные движения души. Утрата родителей в нацистском лагере и геноцид еврейской нации послужили мощнейшим эмоциональным и энергетическим источником творчества Целана, в котором доминировали темы памяти и смерти. Видимо, он ощущал себя голосом гонимых и павших. Он прожил жизнь, в которой, по словам Ива Бонфуа, «поэзия и изгнание оспаривали друг друга». Среди главных тем его поэзии следует назвать память о матери и «катастрофу европейского еврейства». Так или иначе его поэзия с величайшей точностью воплотила в себя «темную ночь души» XX века.

Здесь мы имеем дело с достаточно распространенным случаем, когда поэт черпает вдохновение в эсхатологии, в пережитых им ужасах жизни, в экзистенциальной трагедии бытия. Это не означает, что Целаном двигала исключительно негативная память. По свидетельству Нины Кассиан, Пауль Целан писал исключительно в светлые периоды жизни и полностью контролировал творческий процесс. Так что огромную роль здесь играло подсознание поэта.

Я не разделяю взаимоисключающие мнения о Целане-поэте Холокоста, о его неотвязных воспоминаниях о лагерях смерти, и о Целане-поэте каббалистической темноты и проеврейской ориентации. То и другое не просто однобоко и поверхностно, но лежит вне глубинного русла поэтики Целана, интерпретируемой в духе его наиболее известного стихотворения «Фуга смерти».

«Фугу смерти» поэт создал в двадцать с небольшим лет, но это настоящий шедевр поэтического мастерства в сочетании со зрелостью и глубиной передачи чувства. Иногда это стихотворение называют «знамением XX века», имея в виду как его трагическое «наполнение», так и способ поэтической «передачи» глубинных чувств.

Изначально «Фуга смерти» появилась в румынском переводе — оригинальный немецкий текст был издан только несколько лет спустя. В стихотворении использован музыкальный принцип фуги, наложения нескольких голосов, наслаивающихся на центральную тему Катастрофы. На нее наслаиваются темы утраты матери, еврейской диаспоры, поиски Всевышнего, признания абсолютного одиночества поэта и отчуждения человека: «Мы роем могилу в воздухе…»

Сложное отношение самого Целана к «Фуге смерти» связано с использованием этого стихотворения в качестве педагогического инструмента денацификации и обновления общества. Пауль Целан знал знаменитое высказывание Теодора Адорно, что поэзия

после Аушвица невозможна и, как мог, пытался отдалиться от чрезмерной политизации поэзии. Кстати, «Фугу смерти» можно, среди прочих версий, рассматривать и как скрытый ответ Теодору Адорно.

Может быть, это самый сильный рассказ о Катастрофе из всех возможных. Рассказ, написанный на немецком — языке той культуры, которая оказалась ответственной за Катастрофу. На языке, на котором давались приказы об уничтожении. Когда Адорно изрек свою (теперь уже до бесконечности зацитированную) формулу, он ведь имел в виду, прежде всего, что поэзия невозможна на его, Адорно, языке — немецком. В немецкой традиции поэзия ассоциировалась с возвышенным. Только вот «возвышенное» нещадно эксплуатировалось официальной пропагандой все годы существования Третьего рейха: «От вас, — обращался к солдатам своих войск рейхсфюрер СС Генрих Гиммлер, — именно от вас узнают, что это такое, когда рядом с тобой — 100 трупов, 500 трупов, 1000 трупов. Выдержать все это и (отвлекаюсь сейчас от отдельных проявлений человеческой слабости) сохранить порядочность стоило многого. Это не написанная и не доступная письму славная страница нашей истории». И сами чувства, и язык их описания были присвоены нацизмом — и продолжали хранить на себе его страшный отпечаток: попробуйте употребить слово «порядочность» после такого его использования Гиммлером…

Трагическое мироощущение Целана усугублялось тем, что он обречен был писать на немецком языке — языке убийц его матери. Он ощущал себя безнадежно одиноким — евреем без народа, без страны, без дома. Говоря о немецком языке Целана, французский поэт Эдмон Жабес констатировал:

«Уметь прославить слово, нас убивающее. Убить слово, спасающее и прославляющее нас. Это отношение любви и ненависти к немецкому языку привело его к тому, что к концу жизни он писал стихи, в которых можно прочесть только рваные раны. Отсюда и трудности, возникающие при первом чтении… В последних стихотворениях его ожесточение по отношению к языку достигает своего апогея. Умереть в сердце своей любви. Разрушить то, что жаждет быть сказанным, как если бы одно лишь безмолвие имело право на существование. Тишина, предшествующая словам, следующая за словами, тишина между словами, между двумя языками, восставшими друг против друга и тем не менее обреченными на одну и ту же участь. Его поэзия была не чем иным, как поиском реальности».

Ни об одном стихотворении Пауля Целана не написано столько, сколько о страшном тексте «Фуги смерти», в котором

чудовищный опыт войны, не поддававшийся выражению старыми средствами, осмыслен на уровне высокой поэзии и глубочайшей символики.

Целану претила трактовка «Фуги» исключительно как антифашистского стихотворения, произведения на тему Холокоста. Для него это была высокая поэзия, которую разрушали разглагольствования о «политизации» поэзии. Я убежден в том, что Катастрофа представлена здесь на широком фоне человеческой истории и культуры, но никак не ограничена «актуальностью» или «темой». Вообще у большого поэта не бывает стихов, написанных «на тему», ибо любая его тема всегда имеет более общие психологические, культурные или философские подтексты.

Сказанное в полной мере относится и к «еврейской» линии в поэзии Целана: его жена настаивала на том, чтобы критика не преувеличивала значение еврейской темы в искусстве Целана. Естественно, она присутствовала в его поэзии, он даже первым перевел с русского «Бабий Яр» Евгения Евтушенко, но, судя по всему, поэт не ассоциировал себя со своей нацией и даже отказался от предлагаемого переезда в Израиль — ему достаточно было той жизненной и поэтической изоляции, которую предоставила ему Европа…

Фуга смерти Черное молоко рассвета мы пьем его на ночь
пьем его в полдень и утром мы пьем его ночью
пьем и пьем
и роем могилу в воздушных пространствах где не тесно лежать
некто живет в своем доме играет со змеями пишет
когда темнеет в Германию твой волос златой Маргарита
он пишет и выходит из дому и звезды мерцают он свистнет своим
волкодавам
он свистнет евреев к себе чтоб копали могилу в земле
он даст нам приказ плясовую играть

Черное млеко рассвета мы пьем тебя ночью
пьем тебя утром и в полдень пьем тебя на ночь
пьем и пьем
некто живет в своем доме играет со змеями пишет
когда темнеет в Германию твой волос златой Маргарита
Твой волос как пепл Суламифь

мы копаем могилу в ветрах так не тесно лежать
он кричит эй вы там глубже втыкайте лопату
а вы запевайте кричит и играет
он выхватит нож из-за пояса взмах его глаза голубы
вы глубже вонзайте лопаты а вы плясовую играйте

Черное млеко рассвета мы пьем тебя ночью
пьем тебя в полдень и утром пьем тебя на ночь
пьем и пьем
некто живет в доме твой волос златой Маргарита
твой волос как пепл Суламифь он змеями играет

Он зовет играет все слаще смерть
смерть это мастер германский
он зовет и водит по струнам смычком темнеет и дымом
плывете вы к небу
в могилу над облаками где не тесно лежать

Черное млеко рассвета мы пьем тебя ночью
мы пьем тебя в полдень смерть это мастер германский
пьем тебя ночью и утром и пьем и пьем
смерть это мастер германский его глаз голубой
выстрелит пулей свинцовой в тебя наповал
некто живет в доме твой волос златой Маргарита
псов натравил на нас подарил нам
в воздушных пространствах могилу
мечтая играет со змеями смерть это мастер германский

твой волос златой Маргарита
твой волос как пепл Суламифь

О чем это стихотворение, полное столь пронзительной силы, невыразимой тоски и музыкальной прелести? Чем оно привлекает вот уже несколько поколений ценителей высокой поэзии? Я полагаю, — многослойностью метафор, сложнейшей системой ассоциаций, допускающих воистину неисчерпаемые толкования.

«Фуга смерти», с ее расшатанным синтаксисом (не зря она печатается без знаков препинания), бормочущей монотонной дикцией, с почти маниакальным повторением одних и тех же формул, в самом деле построена как фуга: голоса подхватывают одну и ту же музыкальную фразу.

Первый слой очевиден: речь идет о лагере уничтожения, о

заключенных, которых заставили рыть яму, куда на рассвете будут сброшены их трупы. Но, кажется, их ждет другое: сожженные в печах, невесомым дымом поднимутся они в облачное небо. За этим кругом образов просматривается другой — воспоминания детства. Ребенок пьет на ночь молоко. Утром он сидит в классе на уроке музыки. Лагерь — это немецкая школа, обреченные на смерть евреи — ученики. (Воспитание — постоянная тема классической немецкой литературы.) Надзиратель-эсэсовец с кинжалом у пояса, пишущий по вечерам нежные письма невесте, играющий на скрипке, — это педагог, лагерь вдалбливает то, чему нигде нельзя научиться, смерть — учитель из Германии, мастер германский. Сквозь всю ткань стихотворения просвечивают два женских образа: золотоволосая Гретхен, согрешившая героиня Гёте и традиционный образ Германии, — и Суламифь, возлюбленная царя Соломона, девушка с пепельными волосами. Теперь она сама станет пеплом.

«Мастер германский», «немецкий учитель» из целановской «Фуги смерти» — постоянное действующее лицо истории, а не только XX века. Он не из «другого мира», потому что «других небес» просто нет: «И надо всей этой твоей скорбью: никаких других небес».

Некоторые критики считают, что именно политичность «Фуги смерти», включенной во все немецкие антологии, принесла Целану известность, но на самом деле, как поэт, он интересен другим — новациями в немецком поэтическом языке и уникальным эсхатологическим лиризмом. В конце сороковых «Фуга смерти» сделала его «поэтом Холокоста» во времена интенсивной денацификации Германии. Я считаю, что такая трактовка умаляет его беспрецедентные поэтические достижения, такие как огромный вес, емкость и абсолютная точность слова, сила передачи эмоций, метафоричность и мощность поэтического эффекта, достигаемого минимальным набором слов.

Мне кажется уместным поместить рядом с «Фугой смерти» другое известнейшее стихотворение Пауля Целана «Псалом» для того, чтобы читатель сам получил возможность убедиться в «единоутробности» двух ставших знаменитыми текстов.

Хотя, как говорилось, Целан писал на немецком, его поэтика так или иначе впитала в себя не просто другие языки, которые он знал, но и мощь культур, созданных на базе этих языков. Скажем, изучая иврит, поэт окунался в мир «Торы», что затем сказалось на сборнике «Роза — Никому» (Die Niemandsrose), в котором рельефно проступают судьбы еврейского народа. Зная основы Каббалы, он использовал в своей поэтике ее методы, такие как нотарикон, гематрия или тамура[118], позволяющие выискивать в

тексте сокровенные смыслы и пророчества. Возможно, использование многоосновных слов или, наоборот, их осколков позволяло поэту обнажать языковые глубины или «проецировать» иврит на немецкий.

Псалом
Кто вылепит снова нас из земли и глины, —
кто отпоет наш прах— никто.
Никто.
Восславен же будь, Никто.
Ради Тебя мы хотим
расцветать.
Навстречу
Тебе.
Ничем
были мы, останемся, будем
и впредь, расцветая:
Из Ничего —
Никому — роза.
Вот
пестик ее сердечно-святой
тычинки небесно-пустые
красный венец
из пурпурного слова, которое мы пропели
поверх, о, поверх
терний.

Хотя Пауль Целан не считал себя конфессиональным или еврейским поэтом, его поэзия пронизана Торой, ветхозаветными образами, темами и вопрошаниями, которые вспыхивают в ней неожиданно, смело и свободно. Говорят, что «Псалом» посвящен отношениям человека с Никем, с Никто, это слово «niemand» («никто») настойчиво повторяется в этом тексте. Но само название стихотворения («Псалом») соотносит текст с каноническими иудейскими славословиями Творцу, создавшему человека из праха земного, вдунувшего в него дыхание жизни. К этому следует добавить еврейское понимание Творца, Бога — «Б-г есть всё и ничто», Бог за пределами любых атрибутов и определений. Поэтому целановское «Никто» — не отрицание и не «пустое множество», но Имя Б-га, единственно правильное и возможное в апофатической теологии.

Что тогда поэт понимал под «розой»? Для знатоков иудаизма

ответ на этот вопрос довольно прост: в главной книге Каббалы, Зогаре, роза является символом Израиля и израильского народа, чашей благословения, община Израиля часто именуется розой Шарона. У Целана роза становится символом претерпевающих страдание. Один из скрытых контекстов целановского «Псалма» — отношения Б-га и народа Израиля, заключение Завета у горы Синай, когда Израилю была дарована Тора. Поэтому одно из прочтений «Псалма» — сокровенное «размышление поэта о духовной судьбе еврейства, продолжающего верить в Б-га в этом мире, где Б-г пребывает в сокрытии и по видимости оставил Свой народ».

Еврейские мотивы и метафоры, основанные на понятиях Каббалы, вошли в поэзию Целана, начиная с книги «Роза — Никому», но мне кажется, что еврейское видится поэту как проявление всемирного.

…«Мир Библии» для него не кончается с последней записанной в кодексе фразой. Весь мир, какой он застал, и есть для него мир Библии. Ужас XX века, судьба его родных, его отношения с любимой пишутся в этом же свитке: это не воспоминание о библейских событиях, не комментарий, не истолкование уже написанного, а дальнейший ход рассказа. Рассказа, в котором «лучшее слово» так же неизмеримо впереди, в области надежды, как и во времена Иова. Библия у Целана — это священная история, открытая, как в начале, неутоленное пророчество о спасении.

По словам Ольги Седаковой, «Псалом» вызывает чистое изумление читателя — изумление поэтом такой душевной силы и прямоты, какую можно было бы ожидать от средневековых авторов, таких как Хуан де ла Крус, или же от поэтов, обращенных к «большим временам», как Рильке в «Часослове».

В каком-то смысле Целан — поэт-мистик, отвечающий на насилие в духе Симоны Вейль: небесная благодать — то единственное, что поэт может противопоставить тяжести бытия. Его «сияние» — «свет добра», а поэт — посредник между двумя мирами, мирами бремени и благодати. Я вполне разделяю мнение о том, что «Целан хотел вернуть современной поэзии ее сакральную составляющую».

Мартин Хайдеггер называл язык «домом бытия», но язык модернистской поэзии Целана — скорее глубоко спрятанный его фундамент. Можно сказать по-иному: борьба Целана с немотой языка превращала быт в бытие.

Еще в старших классах гимназии Целан писал, что поэзия — это «попытка вступить в противостояние с действительностью, попытка присвоить действительность, сделать ее зримой»: «То

есть действительность вовсе не является для стихотворения чем-то уже установившимся, изначально данным, но — чем-то таким, что стоит под вопросом, должно быть поставлено под вопрос. В стихотворении действительность впервые свершается, преподносит себя». Он сравнил стихотворение с рукопожатием: так знакомишься с миром.

Взгляды П. Целана на поэзию отражены в двух стихотворениях «Разнообразными ключами», «Стоять в тени» и в эссе «Меридиан».

Целан сравнивал язык с меридианом, проходящим через человеческое личностное и общественное сознание. Эти два упомянутых стихотворения точнее всего выразили поиски поэтом глубинного стержня поэзии — «поэзии даже без языка» или, вернее, «над языком». В другом стихотворении, очевидно, посвященном теме искусства, «Пейзаж» (сборник «Atemwende»), Целан с огромной художественной сюрреалистической силой передает ощущение давящей «художественной» атмосферы пошлости на оригинального художника. Характерно для Целана, это представлено в виде пейзажа, трансформирующегося в монструозные существа или части тела. Целан не был чужд сюрреалистическому движению середины XX века, нередко использовал образы, связанные с этой школой.

Новаторская и музыкальная поэзия Целана сложна для восприятия: свободные тональные ритмы и композиции, многозначные ассоциации и символы, смысловые пучки, мощная смысловая нагрузка каждого слова, неологизмы, архаизмы, герметичные метафоры, рваный синтаксис, разломы слов, ключевые слова-образы, переходящие из стихотворения в стихотворение. И всё это с возрастающими со временем лаконичностью и сдержанностью.

Действительно, с ростом мастерства язык Целана становился все концентрированней, а стихи — загадочней и трудней. «Слово у Целана живет самостоятельной жизнью и часто является не только материалом, но и героем стихотворения». Достаточно прочитать русские подстрочники некоторых коротких стихотворений Целана, чтобы убедиться в сложности их перевода:

На реках к северу от будущего
я забрасываю сеть, которую ты,
медля, отягощаешь
тенями, что написали камни.

Или:

Не у мох губ ищи свои уста,
не за воротами — чужестранца,
не в глазах — слезы.
Семью ночами выше странствует красное к красному,
семью сердцами глубже рука стучится в ворота,
семью розами позже журчит фонтан.

Или:

Солнце из нитей
над серо-черной пустыней.
Мысль высотою
с дерево
перебирает звуки света: есть еще
песни, чтоб петь
по ту сторону людей.

Итоговые слова написаны Целаном незадолго до смерти по-французски: «La poesie ne s'impose plus, elle s'expose» («Поэзия никого не заставляет — она просто предстоит»). В «Бременской речи» Целан говорил, что не бывает стихов вне времени: они домогаются бесконечности, они хотят прорваться сквозь время — но именно сквозь, а не поверх: «Поскольку стихи есть, конечно же, форма высказывания и в этом смысле диалогичны по самой сути, любое стихотворение — это своего рода брошенная в море бутылка, вверенная надежде — и часто такой хрупкой надежде, — что однажды ее подберут где-нибудь на взморье, может быть, на взморье сердца. Еще и поэтому стихи всегда в пути: они прокладывают дорогу».

Надо понять главное: целановским словам точные значения не подходят, «немота», «инакость», «запредельное», «бесконечность» — неотъемлемые части поэзии Целана, которые и определяют смысл поэзии и искусства!

Своими стихами Целан содействовал тому, что мы можем жить в этом мире, не закрывая глаза на происходящее, что мы наконец входим в предстоящие десятилетия более трезвыми и зоркими. Помня, какой непомерной задаче подчинил себя Целан

в поэзии, нужно отдавать себе отчет, сколько весят слова, которыми он заканчивает стихотворение «Give the word»:

Беззвучная проказа сходит с нёба,
и на язык ложится свет,
свет.

Тому, кто хочет вести разговор о «лирике» Целана, придется принять его отчужденность и даль. Только тогда он сумеет спросить, что же это за «свет», который поэт любил, сияние которого пытался удержать в стихах, ради которого он растратил жизнь и который только и делает возможной сегодня встречу с Целаном.

И еще:

Абсолютное стихотворение не говорит о смысле бытия, не перепевает гёльдерлиновского «dichterisch wohnet der Mensch auf dieser Erde», «поэтически жив человек в этом мире». Оно говорит о непригодности любых мерок и устремляется навстречу утопии, «небывалым путем Небывалого» («Полуденная линия»). Оно и больше и меньше бытия.

Ярким примером дешифровки Целана является ассоциативный анализ Х.-Г. Гадамером стихотворения «Wirk nicht voraus», оканчивающего последнюю книгу стихов, подготовленную самим поэтом:

не действуй наперед,
не посылай вовне,
стой
внутрь:
проникнутый основой Ничто,
налегке, без всякой
молитвы,
чуткий, по
пред-Писанию,
непревзойденно,
я приму тебя
вместо любого
покоя.

13 строкам и 25 словам этого стихотворения посвящено 10 страниц убористого текста…

Я рою, ты роешь, и червь дождевой
тоже роет. Вот песнь: они рыли.

В качестве еще одного свидетельства невероятной сложности перевода поэзии П. Целана приведу два варианта начала стихотворения «…Шепот колодца», в которых переводчики, помимо прочего, решали задачу правильно передать целановскую вивисекцию слова:

И молитва, и хула
вы, молитвенноострые ножи
моего
молчания.
Вы со мною вместе,
скрюченные все слова, вы,
мои слова прямые.
А ты:
ты, ты, ты
мое до-правды —
поденно-сдираемое Позже
этих роз…

«Вы молитвенно -, вы кощунственно-, вы…»
Вы молитвенно -, вы кощунственно-, вы
молитвенноострые лезвия
моего
молчания.
Вы мои и со мной из —
увеченные слова, вы
мои точные.
И ты:
ты, ты, ты
что ни день, то верней и верней
увядающее Позднее
роз…

Пауль Целан, без сомнения, принадлежит к числу величайших немецкоязычных поэтов XX века, но, по мнению исследователей его творчества, это особый, «внутренний» язык Целана, отличающийся, во-первых, амбивалентным отношением поэта к немцам, его парадоксальной любовью-ненавистью к ним, и, во-вторых, модернизмом его поэзии, использованием того, что я называю джойсизмами. Возможно, целановское слово-творение преследовало бессознательную цель оторваться от обыденной, суконной немецкой речи нацистского периода. Так или иначе, но в лице Пауля Целана мы имеем уникальный случай «перевода на немецкий с несуществующего языка, как бы собственного внутреннего языка Целана».

Я обращаю внимание читателей на огромную роль бессознательного в поэзии Пауля Целана: здесь речь идет об уникальной возможности поэтической передачи глубинных эмоций посредством неявных структур подсознательной субстанции языка, так называемых «универсальных единиц» «праязыка» Ноама Хомского, тесно связанных с физиологией речи. «Джойсизмы» и новообразования Целана, всё его метафорическое словотворчество, грамматические и синтаксические приемы являются способами передачи глубинных чувств и ритмических эффектов, «дыхания» как самого автора, так и его стихов.

Можно говорить о феноменальности этой метафоричности — неповторимой и ни с чем не сравнимой, тем более, что в поэзии Целана речь идет не о «смыслах», а об «эйдосах», «энтелехиях», то есть глубоко спрятанных в сознании структурах, передающихся от одного бессознательного к другому: «Яркий эффект мастерства Целана заключается в том, что читатель ощущает вместе с автором эмоциональную энергию стихотворения, эмоциональный поток, в зависимости от того, насколько абстрактны образы, используемые в стихотворении».

Важно подчеркнуть то обстоятельство, что «сильную» поэзию от «слабой» неизменно отличает высокий уровень информации, достигаемый глубокими и неожиданными поворотами поэтического потока, то есть качеств, присущих именно поэзии Пауля Целана.

П. Целан не просто разрушил классическую гармонию стихосложения, но своим страстным верлибром попытался передать состояние разорванности и травмированности жизни, вызванное ужасами XX века. Поэт не в состоянии их предотвратить, он только наблюдатель, свидетель постоянной опасности физического уничтожения, «обломков крушений». Фантасмагорические кошмары Франца Кафки у Целана

становятся повседневной реальностью. При всем том он не писал о лагерях смерти или ужасах войны: не дело поэзии заниматься документальными описаниями, ее задача — глубина бытия, сокровенные законы мироустройства, то сакральное сияние, которое ничем не угасить.

Лексика и синтаксис целановских стихов во многом напоминают языковые эксперименты таких великих модернистов, как Д. Джойс, Т. С. Элиот и Э. Паунд. Филипп Лаку-Лабарт писал о его творчестве, как о «точке, в которой поэзия… отреклась от молитвы», но не потому, что «Бога нет», а потому, что «Бога больше нет».

В последнее время Пауля Целана часто и много переводят на русский: достаточно сказать, что «Фуга смерти» представлена в Интернете целой дюжиной версий, а «Псалом» — добрым десятком.

Хотя на русский Пауля Целана переводила большая плеяда высококлассных переводчиков (Сергей Аверинцев, Ольга Седакова, Анна Глазова, Елизавета Мнацаканова, Евгений Витковский, Алексей Парин, Виктор Топоров, Владимир Леванский, Валерий Булгаков, Марк Гринберг, Марк Белорусец, Михаил Гронас, Лилит Жданко-Френкель, Татьяна Баскакова…), переводы его стихов, на которых оттачивалось мастерство наших поэтов, многие годы попадали «в стол», да и сегодня у нас не только нет «полного Целана», но его поэзия вообще пришла к нам с большим опозданием. Достаточно сказать, что вышедшую в 1998 году в Киеве маленькую книжку Целана в переводах Марка Белорусца пять лет мытарили по разным издательствам, и в конце концов опубликовали тиражом… в 300 экземпляров и на средства, собранные самим переводчиком.

Естественно, я уже писал об этом, Целана крайне трудно переводить: «Поэтический язык Целана настолько нюансирован и до такой степени держится на тончайших оттенках значений, что для наслаждения этими разборами необходимо совершенное знание и понимание немецкого. Конгениальный читатель нужен не только самому поэту, но и его исследователям». Потому-то многие русские переводы неудачны, излишне сложны и, главное, неадекватны оригиналам — потому его лучше читать все же на немецком.

Мой друг русскоязычный поэт-модернист Фарай Леонидов в одном из писем так комментировал поэзию П. Целана: «Он как капля воды, совсем прозрачный, доходящий почти до безмолвия. Эта линия какая-то несомненно волшебная: Гёльдерлин, Тракль, Целан, причем из двух последних Целан больше говорит о предметах, которые нас окружают, больше чем Тракль втягивает в

глубину невыразимого».

Поэзию Целана во многом обогащала смесь еврейской, немецкой и русской культур, на которой он был воспитан. В его творчестве можно найти множество скрытых цитат или аллюзий из Рильке, Кафки, Хлебникова, Цветаевой, Мандельштама, Есенина. Его переводы с русского были лучшими из опубликованных на немецком языке.

Высшими поэтическими образцами, по которым он сверял собственную поэзию, для Целана были Рильке, Малларме, Мандельштам, которого Целан впервые переводил на немецкий. Славе Осипа Мандельштама в Германии способствовали конгениальные переводы Целана, который без устали популяризировал творчество нашего поэта в Европе.

Надежда Мандельштам считала Целана лучшим европейским переводчиком стихов ее мужа и писала Паулю, что в его переводах мужа «слышит интонации, очень близкие к подлиннику». Можно говорить о внутренней близости этих двух поэтов, хотя они и принадлежали к разным мирам и поколениям. Сам Целан признавался, что для него Мандельштам означал *встречу*, какая редко бывает в жизни: «Это — братство, явленное мне из дальнего далека».

Переводы «брата Осипа» были для Целана не менее важны, чем собственные стихи. Осипу Мандельштаму он посвятил прочувствованное эссе, написанное для выступления по радио. Возможно, именно духовная близость к Мандельштаму заставила Целана как-то сказать: «Я русский поэт».

Поэзия Осипа Мандельштама стала одним из главных ориентиров Целана в безбрежном океане поэзии. Одна из его книг «Роза — Никому» (1963) была посвящена памяти О. Мандельштама и стала размышлением поэта о пройденном пути («Куда этот путь, если он никуда не ведет?»). Страшный путь Мандельштама[119], поэта еврея, пишущего по-русски, гонимого изгоя и лагерника, был для Целана проекцией собственной судьбы:

…По ягельному морю ныне
ведет она, наша
дорога к бронзе.
Там лежу я и говорю с тобой,
и ободрана кожа
на пальцах.

Двух поэтов роднило и подобное отношение к языку как прибежищу мысли, которое одновременно — спасение и пытка.

Влияние на Целана Р. М. Рильке явно просматривается в стихотворении «Corona», где легко обнаружить реминисценции с элегией «Осени» Р. М. Рильке: «И листья падают, как будто издалека… Но есть Один, кто в благосклонном бденье нас держит, и рука его легка». Целан даже заимствует у Рильке и Мандельштама некоторые образы или метафоры (кровь, снег, камень). Начало «Псалма» имеет параллели с «Девятой элегией» Рильке.

Что свело вместе двух людей, не имевших почти никаких точек соприкосновения — крупнейшего поэта Пауля Целана, в своем творчестве разоблачавшего нацизм, и крупнейшего философа Мартина Хайдеггера, если и не служившего фашизму, то бывшего с ним по одну сторону фронта?

Мартин Хайдеггер олицетворял для Пауля Целана одновременно фаустовский дух, «бездонность немецкого пути в философии», по словам Рюдигера Зафранского, но и совращение этого духа нацистской волей к власти. Он был одновременно Мастером и «бригадиром над нацистскими ведьмами». Кстати, в молодости любовницей Мартина стала Ханна Арендт — впоследствии видный философ и социолог, перу которой принадлежит знаменитая книга «Истоки тоталитаризма», того тоталитаризма, которому в 1933-м прислуживал М. Хайдеггер, тогда видевший в нацизме что-то вроде прорыва к «подлинному бытию». Правда, дурман великого философа продолжался недолго, но этого хватило для послевоенных неприятностей: для многих Хайдеггер, лишь ненадолго захваченный Гитлером, был олицетворением европейского интеллигента и интеллектуала, поддавшегося нацистскому угару. Ситуацию усугублял отказ Хайдеггера от публичного признания своих заблуждений.

Когда в июле 1967 года Пауль Целан выступал в Большой аудитории Фрейбургского университета, среди его слушателей в зале присутствовал Мартин Хайдеггер, философию которого Целан знал не понаслышке, глубоко ощущал магнетизм его мысли, но вместе с тем был прекрасно осведомлен о «падении» Хайдеггера в 1933 году. Не знал он лишь того, что к моменту его приезда во Фрейбург 78-летний маститый философ заблаговременно обошел все книжные магазины города и авторитетно попросил владельцев заказать и выставить на видных местах сборники стихов Целана: Пауль увидел лишь конечный результат этой акции — к его удивлению его книги лежали на витринах фрейбургских магазинов.

После выступления Целана их познакомили, предложили

сфотографироваться вдвоем «для истории». Целан тогда отказался, но великий философ, не выказав признаков обиды, пригласил поэта в гости. На другой день Целан все-таки отправился в гости к Хайдеггеру в Тодтнауберг, в домик в горном Шварцвальде. О чем они там говорили? К сожалению, содержание беседы осталось неизвестным, но после нее Целан сделал запись в книге для посетителей: «В надежде на встречное слово…» Что имел в виду поэт — сочувствие своей горькой судьбе, отзыв мэтра европейских интеллектуалов, раскаяние философа, осуждение стариком геноцида?.. Естественно, ничего этого он не услышал, но почему-то после этой встречи никогда больше не читал на литературных вечерах «Фугу смерти». Впрочем, это могло стать случайным совпадением по времени — слишком она стала «зачитанной» и зацитированной…

В память об этой встрече Целан написал стихотворение, в котором мы видим реминисценции с поэтической книгой М. Хайдеггера «Лесные тропы», куда вошли работы, написанные философом как раз в годы нацизма, с 1935-го по 1946-й. Вот оно:

…под кровом
Хижины,
где в книгу —
чье ж имя
в ней перед моим? —
в ту книгу
запись
о надежде
сегодня в сердце
на мыслящего
слово,
что грядет,
проплешины в лесу, буграми, ржавь,
ятрышник да ятрышник порознь,
смутность, в дороге после,
явственна,
он, кто везет нас,
со-внимает то же,
недо —
торенные, лесом
поваленным тропы в топях,
сыро,
сиро.

Чего в этом стихотворении больше — надежды, горечи и разочарования, просто усталости — каждый читатель может ответить только сам для себя. За всей интонацией текста слышится и общее состояние Целана: истощенность, угнетенность, выжатость борьбой с постоянно преследующими его приступами душевной болезни.

Чуткого к речи Пауля Целана в Мартине Хайдеггере не могла не привлекать огромная любовь к слову, как говорил он сам, — надежда на «грядущее слово в сердце».

Еще одним немцем, замолвившим за Целана слово, был Эрнст Юнгер, который откликнулся на призывы о помощи и помог в трудном для поэта 1952 году опубликовать сборник «Мак и память» в «Немецком издательстве». Недавно обнаруженное в Марбахе письмо свидетельствует о том, что в решающий момент Юнгер действительно поддержал Целана. Кстати, в отличие от Мартина Хайдеггера, Эрнст Юнгер во времена Третьего рейха вел себя безупречно, хотя, по некоторым данным, Целан «не одобрял его поведение во время войны». Здесь всё очень сложно: по собственному опыту знаю, как трудно жить при тоталитарных режимах, сохраняя стерильность…

В заключение — несколько стихотворений Пауля Целана, позволяющих окунуться в его удивительный и захватывающий внутренний мир.

Марианна Нет цветенья сирени в твоих волосах, и твое лицо, словно плоть зеркал.
От ока до ока устремляется облако, как Содом к вратам Вавилона:
словно лист оно башню уносит и неистово бьется в серных кустах.
Вдруг молния губы сведет — приоткроется пропасть,
где сломанной скрипки звучанье,
и зубы, как пальцы, к смычку прикоснутся:
прекрасный тростник, запой!

Любимая, ты ведь тростник, мы шумим над тобою, как ливни,
вино беспробудное ты — и глубокими чашами пьем,
челнок на полях твое сердце, но выплывет к ночи
кувшин синевы, ты склоняешься к нам: засыпаем…

Перед нашим шатром собирается воинство в алом, и,

хмельные, мы уносим
тебя в могилу.
И на каменных плитах мира лишь чеканный талер видений звенит.
Полночь
Полночь. Кинжалами сновидений приколотая к блестящим глазам.
Не кричи от боли: как полотнища плещутся облака.
Шелковый плат, так растянули ее между нами, чтоб плясать нам от темна до
темна.
Черную флейту смастерили они для нас из живейшего дерева, и скоро
придет танцовщица.
Пальцы, вытканные из пены морской, вложит в наши глаза: кто здесь еще
плачет?
Никто. И счастливо кружит она, и взрываются огненные литавры.
Перстни разбрасывает она, мы их ловим, нанизывая на кинжалы.
И обручаемся так? И будто, разбиваясь вдребезги все звенит, и только
теперь я знаю:
ты не умрешь
мерцающей этой смертью, расцветшею словно мальва.

Годы между тобой и мной
Снова волнуются твои волосы, когда я рыдаю.
Голубизной своих глаз
накрываешь ты трапезу нашей любви: ложе между летом и листопадом.
И мы пьем это, не сваренное ни тобой, ни мной, никем:
пустота и последнее возле уст в наших кубках.
И оглядываясь в зеркала морской глуби, приносим себе скорые угощения:
ночь — это ночь, она начинается утром
и укладывает меня тебя подле.

«Тот, кто вырвет ночью твое сердце из груди, тот возжаждет розу…»
Тот, кто вырвет ночью твое сердце из груди, тот возжаждет розу.
Он получит ее — лепестки и тернии,

тому отсвет бросит она на тарелку,
тому дыханием кубок наполнит,
тому вновь будут шуметь тени любви.
Тот, кто вырвет ночью свое сердце из груди и подбросит высоко:
тот не промахнется вовек,
тот забросает камнями камень,
тому из циферблатов кровь заструится,
тому час пробьет на его ладонях,
тот шарами прекрасными играть будет,
и говорить про тебя и про меня.

Corona[120] Осень поедает лист из моей ладони:
мы друзья.
Из орехов мы вылущим время и научим его ходить:
Позже время возвращается в свою скорлупу.
В зеркале — воскресенье,
в мечте — пространство сна,
наши уста говорят правду.
Мой взгляд окидывает любимую:
мы смотрим друг на друга,
мы обмениваемся темными словами,
мы любим друг друга как мак и воспоминания,
мы спим как вино в раковине моллюска,
как море в кровавом проблеске луны.
Обнявшись, стоим мы у окна, и люди
с улицы
смотрят на нас:
пришла пора им узнать!
Пора камню пытаться расцвести
у смятенья времени бьющееся сердце.
Пришла пора времени.
Пора.

Завершу свое долгое повествование неожиданной выдержкой из русской народной сказки: и я там был, мед-пиво пил, по усам текло, да в рот не попало…

Сильвия Плат (1932–1963)

Умирать — искусство.

С. Плат

Была ли она демон, наделенный поэтическим гением, или гений, одержимый демоном разрушения, злым духом, неистовствующим внутри нее и управляющим ее действиями?

Д. Гулд

Сильвия Плат, которую в России иногда называют самой неразгаданной и интригующей фигурой в американской поэзии XX века и еще — американской Цветаевой[121], является второй по значимости поэтессой Соединенных Штатов Америки после Эмили Дикинсон. Их объединяет и то, что к обеим слава пришла лишь посмертно. «Случай Плат» интересен и показателен тем, что произошел в современных Штатах, и, следовательно, рассматриваемый мною феномен непризнанного и страдающего гения не имеет географических и временных привязок. Увы, безумие и суицид не знают границ ни во времени, ни в пространстве…

Некоторые говорят о платовской «терапии смерти» или — «игры в смерть»: чувствуя наступление сокрушительной депрессии, она предотвращала проделки судьбы ответным ударом — играла в смерть, дабы избежать самого страшного… В своем единственном романе она со знанием дела описала приступ заболевания с попыткой самоубийства и последующим выздоровлением. Ее собственные кризисы происходили трижды с периодичностью в десять лет, но дважды она воспользовалась шансом на спасение, как бы «обманывая» безумие. Дважды избежав смерти, она возрождалась и переходила к новой творческой фазе:

Смерть —
Искусство не хуже других.
В совершенстве я им овладела.
Умираю ловко до невероятности —

Ощущение, лишенное приятности.
Я — мастер своего дела.

А в стихотворении Сильвии Плат «Восстающая из мертвых» читаем:

Я — с улыбкою. Я — живучей
Кошки, которая Неминучей
Девять раз избегает. Мне

Тридцать. Это мой Номер Третий.
Что за причуда такая — не
Уцелевать раз в десятилетие?

Другой перевод:

Я это сделала снова.
Раз в десять лет
Я выкидываю этот номер —
Что-то вроде чуда…
Мне только тридцать.
У меня, как у кошки, девять смертей.
Эта вот — номер три.

Первый раз, в ранней юности, Плат приняла снотворное и спряталась в подвале. Ее долго искали, нашли и вернули к жизни. Во второй раз она вывернула руль на автостраде, врезалась в ограждение и снова чудом осталась жива. В третий раз ей, очевидно, не очень-то хотелось умирать: она знала, что к ней должны прийти и вовремя ее обнаружить — перед тем, как сунуть голову в духовку, положила на видное место бумажку с телефоном своего врача. Но из-за рокового стечения обстоятельств ее нашли слишком поздно. У Сильвии Плат, в отличие от кошки, оказалось не девять смертей, а только три.

Сильвия Плат родилась 27 октября 1932 года в американском штате Массачусетс, недалеко от Бостона, на берегу океана. Ее родители, биолог Отто Эмиль и медсестра Аурелия Плат,

обожали дочь, но девочка боготворила только отца, который преподавал в Бостонском университете и был ведущим специалистом по пчелам. Его научная работа и железная воля произвели огромное впечатление на чуткую Сильвию, которая во всем старалась подражать отцу.

Девочка росла вундеркиндом: рано научилась говорить, писать стихи, выигрывать в конкурсах, была лучшей ученицей. Первое стихотворение Сильвии появилось в ее неполных восемь лет на страницах газеты «Boston Herald». Смерть отца в 1940-м стала трагедией для юного дарования, но, возможно, способствовала пробуждению ее таланта. Тогда 8-летняя девочка сказала матери: «Я теперь никогда больше не буду разговаривать с Богом». Уже в ранних, несовершенных стихах юной поэтессы нашли отражение глубокие личные чувства — боль, одиночество, унижение, которые она успела пережить.

Увы, психические отклонения тоже дали о себе знать в детском возрасте: частые депрессии, замкнутость, бессонница. Однажды взволнованная мать, увидев порезы на ноге дочери, сильно удивилась и была ошарашена объяснением: «А я проверяла, сколько выдержу! Я хочу умереть, мама, неужели ты не видишь?!» Тогда девочка попала в психиатрическую лечебницу, прошла курс электрошока, пристрастилась к снотворным.

Всё это не помешало Сильвии выиграть грант на обучение в элитном женском Смит-колледже и еще больше увлечься поэзией. Она посещала поэтические лекции Роберта Лоуэлла в Бостонском университете. Р. Лоуэлл стоял у истоков послевоенной американской поэзии и сыграл немалую роль в творческом мировоззрении Сильвии Плат.

Ее творческие способности были замечены: в 18 лет после получения первого места на конкурсе рассказов ей предложили в течение трех месяцев попрактиковаться редактором в журнале «Мадемуазель». Но несмотря на ранние успехи в литературе, юная душа поэтессы была отравлена депрессией. Во время стажировки ее странности стали бросаться в глаза подругам: вымышленные рассказы о богатом сексуальном опыте, необъяснимые ночные выходки, неадекватные реакции.

По возвращении домой Сильвия узнала, что ей отказано провести семестр в Гарварде. Она возненавидела себя, окружающий мир и впала в очередную жесточайшую депрессию. Через какое-то время мать нашла на столе записку: «Ушла на прогулку, не теряйте меня, буду дома завтра». С собой она взяла одеяло, бутылку воды и пачку снотворного. А через неделю мать и брат нашли Сильвию в подвале их дома, сжавшуюся в комочек

после передозировки снотворным. Девушку вновь пришлось отправить в психиатрическую лечебницу, позже описанную в ее единственном романе[122]. Выздоровление было долгим и мучительным.

Ситуацию осложняла необъяснимая ненависть девушки к матери, самоотверженно работавшей во благо семьи. Боясь признаться в своих чувствах и будучи перфекционисткой, Сильвия компенсировала свои негативные ощущения успехами и достижениями, но так никогда и не смогла себя уверить, что мать по-настоящему ее любит.

Едва подлечившись, она вернулась в колледж, закончила курс с отличием и получила Фуллбрайтовскую стипендию для особо одаренных студентов. Это дало возможность продолжить учебу в Англии (Кембридж), что одновременно позволяло совершенствовать и поэтическое мастерство. Здесь произошло ее драматическое знакомство с Тедом Хьюзом. 20-летний Тед был начинающим поэтом, в Кембридже изучал археологию и антропологию, и, судя по фотографиям тех лет, был типичным «парнем из Йоркшира», угловатым верзилой в кожанке.

Прочитав однажды в поэтическом альманахе стихи Теда, Сильвия, не теряя времени, проявила невиданную инициативу: в тот же день встретилась с ним на университетской вечеринке, посвященной выходу поэтического сборника, после чего, следуя своему поэтическому чувству, написала в дневнике: «Однажды он принесет мне смерть». Это не помешало ей, выпив для храбрости, взять инициативу в свои руки. Атлетическая внешность, красивое юное лицо, лента в волосах, красные туфли, склонность к неумеренным восторгам — такой ее впервые увидел Тед Хьюз.

Дальше произошло нечто странное: он прокусил ее ленточку на голове, а она в отместку так сильно укусила его за шею, что пошла кровь… Тед тогда показался Сильвии идеальным мужчиной. Через пару месяцев они поженились. В то Рождество миссис Хьюз написала матери, что никогда не была так счастлива. Творческий союз совсем юных Сильвии и Теда вдохновлял обоих. Эта парочка казалась сумасбродной. Они верили в оккультизм и все пытались разбогатеть. Они гадали на спиритической доске, какая футбольная команда выиграет кубок сезона. Получив ответ, бежали делать ставки. Сильвия верила в талант мужа и поклялась себе, что сделает из него величайшего поэта современности. Они переехали в США, где Тед стал преподавать. Сильвия перепечатывала его стихи, рассылала на конкурсы и в журналы.

Литературная критика того времени была необыкновенна строга, и для того, чтобы добиться ее расположения, нужно быть

очень хорошим поэтом, а Плат и Хьюз считали себя (да и были) поэтами высокого класса. Тогда им казалось, что счастье стоит на пороге и готово принять их в свои объятия, что все надежды сбудутся, стоит только захотеть. Но беззаботное время должно было неминуемо закончиться. Такова жизнь.

«Отягчающей» особенностью «случая Плат» — тяжелой для нее самой и отягчающей для ее биографов — является «звездная семья» двух гениев, экспоненциально возводящая негативность гениальности в степень: гению трудно справиться с самим собой, а тут — двое!.. Позже она хлестко прокомментирует события 1956 года: «Мы были два молодых идиота, которые совершенно бездумно бросились в объятия друг друга».

Он был англичанином, европейцем, представителем земли обетованной для культурного американца. Она — американкой прусского происхождения — «гостьей из полумифической для послевоенного англичанина страны». Оба были молоды, красивы и неприкаянны — всё остальное дело судьбы, которую, как и жизнь, не выбирают:

Я ли получил тебя, подкупив Судьбу?
Ты ли искала встречи со мной? Не знаю, зачем
Мы очутились вместе и для чего судьба
Свела нас и бросила, беззащитных…

В 1956-м супруги перебрались в Англию. На первых порах Сильвия Плат преклонялась перед талантом мужа, добросовестно исполняла обязанности его секретаря и почтальона, но одновременно с этим начал оформляться ее собственный стиль, свидетельствующий о подлинном таланте, который лишь «проклевывался» в ее раннем творчестве.

Изданием в 1956 году первого сборника стихотворений «Ястреб под дождем» Тед Хьюз всецело обязан молодой жене, настоявшей на том, чтобы рукопись была отправлена на литературный конкурс Нью-Йоркского поэтического центра. Тогда Хью Оден, Стивен Спендер и Марианна Мур остановили свой выбор на молодом поэте-англичанине, и вскоре книга Т. Хьюза была издана в США.

На полученные тогда средства семья начинающих поэтов в течение двух лет путешествовала по США, создавая новые стихи и рассказы. Временами приходилось преподавать в колледже, перебиваться на литературные стипендии, нередко подрабатывать на Би-Би-Си. В эти годы Сильвия рассчитывала на публикации в

женских журналах, что было неприемлемо для серьезной литературы, в мир которой она стремилась всем сердцем.

В 1959 году семья вернулась из США в Англию, а в апреле 60-го на свет появилась их дочь Фрида. В том же году был опубликован первый сборник стихотворений самой Сильвии Плат («Колосс и другие поэмы»), давший какую-никакую пищу для критиков. Однако тогда никто из них не узрел глубины, мощи и красоты ее стихов. Хотя отдельные миниатюры Сильвии Плат время от времени появлялись в периодике, при ее жизни вышла только вышеуказанная книга и оставшийся единственным роман («Под стеклянным колпаком»).

Весной 1962 года Тед и Сильвия поселились в маленьком городке Дэвон, где Сильвия завершила работу над романом «Под стеклянным колпаком». Октябрь 1962 года стал настоящим акме ее творчества. Именно тогда были написаны лучшие ее стихи, проникнутые неподдельной страстью и страданиями. Сильвия утверждала, что ее устами глаголит Сам Господь Бог. Наверное, так оно и было.

Рождение второго ребенка сына Николаса (1962), которое, казалось бы, должно было укрепить семью, совпало по времени с подозрениями Сильвии об измене Хьюза. Несмотря на появление второго малыша, ребенок не помог ей выйти из депрессии: брак Сильвии с Тедом рушился на глазах. Она находилась в состоянии постоянного стресса, ревновала его к студенткам из колледжа, тревога не покидала ее ни на минуту.

Ситуация резко усугубилась после того, как супруги сдали свою квартиру семейству Вевиллов. Ассия Вевилл была красива, легкомысленна и легко пошла на открытый флирт с Тедом. Подозрения Сильвии подпитывались разными «мелочами» и однажды, вернувшись домой раньше времени, она поймала мужа за телефонным разговором с Ассией Вевилл.

Неустойчивая психика Сильвии давала обильную пищу для саморазрушения. Она больно переживала женское неравноправие, несвободу женщин, ее давно мучили образы концлагерей и трагедий, победителей мужчин и побежденных женщин. Тед тоже постоянно находился в нервозном состоянии. Двум поэтическим натурам (лучше сказать — космическим мирам) трудно ужиться, их поэтические темпераменты порой «схлестывались, как встречные потоки двух ветров». Со временем ссоры учащались и однажды во время прогулки между ними вспыхнула драка, и он бросился душить Сильвию.

Когда она носила под сердцем второго ребенка, Тед предложил начать все сначала и поехать вместе в Ирландию. Сильвия все еще любила его и надеялась, что сможет сохранить

семью, поэтому согласилась. Через три дня Тед сбежал от беременной жены к любовнице Ассии Вевилл.

Сильвия была убита горем. Она родила Николаса, но ребенок не помог ей выйти из депрессии. Наоборот, дети загоняли ее дальше в собственные переживания. Когда Тед решил навестить ее в Лондоне, всё закончилось скандалом: он кричал, что женитьба была ошибкой, что никогда не хотел иметь от нее детей, что она сама давно бы его бросила ради своего обожаемого отца, с которым постоянно сравнивала мужа. Сильвия еще долго не могла опомниться от этой брани.

При всем том семья жила в нужде, порой не хватало денег на еду, заботы о двух малышах истощили мать, она все чаще болела. Но каждое утро поднималась в четыре, когда дети еще спали, и садилась за письменный стол до восхода солнца. Строчка за строчкой уходили страдания, тоска по ушедшей любви, страх и страсть. Стихи стали для нее медитацией, разрядкой, лекарством от невзгод и тоски. Именно в этот период Сильвией были написаны тексты, которые много позже войдут во все хрестоматии новейшей американской поэзии.

Материальные и житейские трудности все больше подкашивали и без того слабое здоровье Сильвии, умаляя ее творческий пыл. Поэтесса постоянно болела и к тому же вынуждена была искать квартиру в Лондоне, а зима 1963 года, как назло, стала самой холодной зимой XX века в Великобритании. Больная, беспомощная, убитая горем Сильвия безуспешно пыталась просить о помощи. Свои эмоции, страхи, отчаяние и страсть Сильвия изливала в стихах, наполненных нескончаемой трагической энергией и силой.

И все же, несмотря на инстинктивное желание творить, Сильвия не выдержала — она все сильней задыхалась от депрессии и в 1963 году окончательно простилась с жизнью, предварительно изолировав комнаты детей и засунув голову в духовку газовой плиты на кухне. В это время две ее крошки спали в соседней комнате, а около их кроваток мать не забыла поставить по чашке молока…

Самоубийству не воспрепятствовала даже шумная публикация романа «Под стеклянным колпаком» буквально за несколько дней до трагедии. Позже роман получит мировое признание, но она не дождется этого…

Сюжет романа Сильвия заимствовала из статьи в журнале «Cosmopolitan», где речь шла о самоубийстве школьницы. Получилось очень автобиографично: героиня ждет от жизни куда больше, чем может получить и не принимает предрассудков общества, мечтая умереть, чтобы возродиться. С откровенностью

посвященного писательница повествует о трагической истории тяжелой депрессии и душевного слома героини, которая мучительно изобретает пути ухода из жизни, а затем медленно возвращается к реальности, как это произошло с самой Плат после первой попытки суицида. Она рассказывает о том, как в попытке спастись от безумия пыталась покончить с собой и как вернулась к реальности в лечебнице для душевнобольных. Она говорит о первой любви и постоянно преследующих ее разочарованиях, о травмирующем чувстве собственной ненужности. Всё начинается с легкого сплина, переростающего в депрессию, которая бурно развивается. Героиня романа теряет способность читать и писать: «Собрав остатки здравого смысла, мне следовало заманить тело в западню; иначе оно запрет меня в свою дурацкую клетку, чего доброго еще лет на 50 — а в этом не будет ни малейшего смысла. А когда люди обнаружат, что я спятила, — а они обнаружат это рано или поздно, несмотря на то, что мать, конечно, не будет об этом трепаться, — они уговорят ее поместить меня в сумасшедший дом, чтобы там меня вылечили. А вылечить меня невозможно».

Пройдет время — и для многих молодых читательниц эта книга Сильвии Плат станет откровением, а критики назовут ее женским вариантом «Над пропастью во ржи». Не удивительно, что эта книга, как и стихи Плат, ныне переведена на многие языки мира.

Сильвия задумала роман как подарок мужу ко дню рождения, но после предательства опубликовала его под псевдонимом. Роман шокировал публику остротой проблем женской сущности, рабской зависимости, сексуальности, еще — яркостью перинатальных (родовых) переживаний. Сильвия сознательно стремилась нарушить социальные табу и общественное лицемерие.

На чем вообще держатся «громкие браки»? Большей частью отнюдь не на взаимной энергетической подпитке, которой слишком многое в этой жизни препятствует, особенно если партнеры независимы и равновелики. Темпераменты, характеры, даже поэтики Сильвии Плат и Теда Хьюза различались настолько, что последний вынужден был признать, что «миф, который мы искали, был мифом смерти», мифом одиночества и пустоты…

Ни диссонанса, ни резонанса их союз не рождал. Но тотальное отчуждение друг от друга происходило на фоне негаснущей, но и ненужной любви — следствием чего и стала третья попытка игры в смерть, на которую решилась Сильвия Плат, как существо более неустойчивое в эмоциональном отношении.

Отношения Хьюза и Плат поистине мифологичны: прижизненные слухи, обрастая массой феминистических или маскулинных «подробностей», привели к двум равно безосновательным легендам: мрачный тиран, изменник и циник Тед Хьюз довел бедную американскую овечку до самоубийства; истеричная и неуравновешенная психопатка-скандалистка испортила жизнь известного английского гения. У легенды семьи две взаимоисключающие версии: в одной действуют красавица-поэтесса (жена) и равнодушное чудовище (муж), в другой — депрессивная стерва и ее терпеливый супруг.

Феминистки открыто винили Хьюза в смерти жены, называли убийцей. Кстати, обвинить всегда много проще, чем попытаться разобраться, понять. Хьюзу пришлось оправдываться, что он был лишь «беспомощным наблюдателем, манекеном, исполнителем главной мужской роли в драме своей жены».

На самом деле Тед Хьюз, которому довелось пережить самоубийство двух жен и смерть одного ребенка (второй покончил с собой уже после его смерти) буквально спасал Сильвию от нее самой. Близко знавшие его люди характеризовали его как истинного страдальца, стоически выносившего скандалы и жуткие семейные потери.

Конец мрачным легендам положила опубликованная в 1998 году книга Теда Хьюза «Birthday Letters» (в русском переводе — «Поэмы рождения» или «Письма ко дню рождения»), стихи, полные нежных чувств к давно погибшей жене и описаний мучительных ошибок и абсурдов их любви.

Эта книга, вышедшая в год смерти поэта, — не покаяние, не отповедь и не исповедь, но литературная попытка понять логику и хитросплетения «слепой всевидящей богини», разобраться в проблеме союза двух великих судеб, оповестить других о его опасности и хрупкости. В книге подробно описаны первая встреча двух поэтов, их медовый месяц, совместная жизнь. Тед Хьюз делится всем тем, что терзало его многие годы — в стихах читаются любовь и обида, злость и острое чувство вины, страдание и сострадание…

Книга состоит из 88 стихотворений-поэм, написанных — за редкими исключениями — свободным стихом, и представляет собой хронологическую летопись отношений двух поэтов. В книге много семейных фотографий: Хьюз и Плат в свадебных нарядах; медовый месяц в Париже — на фоне Елисейских полей; на берегу океана в США; Плат читает Чосера коровам Грантчестера; на крыльце дома по Ивовой улице; за рабочим столом; в пещерах Карлсбада…

Для литературной общественности эти признания стали

шоком, никто не ожидал, что спустя 35 лет Хьюз «заговорит», опубликует стихи, посвященные жене, в которых рассказывает о ней так, как будто Сильвия просто вышла в другую комнату и вот-вот вернется. А главное, что Тед ее все еще любит.

Сильвия Плат мало публиковалась при жизни, поэтому после ее раннего ухода остались тысячи дневниковых страниц. Всё ее наследие и авторские права достались мужу, с которым просто не успела развестись.

После смерти Сильвии, вопреки громким протестам бабушки, дети остались с отцом. Он попытался скрыть от них, как умерла их мать, сжег некоторые из ее дневников, боясь что их прочитают дети. Почти до самой смерти он отказывался говорить обо всем, что связано с его женой, и вообще пытался отгородить детей от чрезмерного публичного внимания.

После смерти Сильвии Хьюз надолго забросил собственную поэзию, занявшись переводами и изданиями посмертных поэтических сборников жены: «Ариэль» (1965), «Шествие по водам» (1971), «Зимние деревья» (1972). «Полное собрание стихотворений» (Collected Poems), тоже подготовленное к печати Т. Хьюзом, появилось в 1981 году.

Через много лет после ухода Сильвии Хьюз стал кавалером Королевской золотой медали за достижения в поэзии, лауреатом многих литературных премий. По каким-то ведомым только ему причинам все эти тридцать пять лет он писал в стол стихи, которые были отданы в печать лишь незадолго до его смерти и получили много восторженных откликов в печати.

Кроме собственных откровений Тед Хьюз выпустил дневники Сильвии, которые она вела с 12 лет до последнего дня, правда, в них отсутствовали записи последних трех месяцев ее жизни. Поклонники Плат уверены, что дневники вышли с купюрами, а последние записи были действительно сожжены Тедом. Дневниковые записи Сильвии весьма земны, человечны, порой радужны и полны надежд…

Я должна изучать ботанику, птиц, деревья: покупать буклеты и читать, выходить в мир и смотреть. Открыть глаза. Ежедневно вести записи о людях, чувствах, открытиях… Еще выучить астрологию и Таро — всерьез, глубоко. Брать уроки немецкого, где бы я ни оказалась, и читать по-французски. Может, научиться верховой езде или ходить на лыжах.

Я предпочту детей, и постель, и блестящих друзей, и грандиозный стимулирующий дом, где гении хлещут джин на кухне после чудесного ужина и читают свои романы и рассказывают, как устроен рынок ценных бумаг… по крайней мере, я создана для того, чтобы дать это своему мужчине, а

заодно и огромный резервуар веры и любви, в котором можно купаться с утра до вечера; и подарить ему детей, множество детей, в великой муке и гордости.

Вот один из отзывов критики:

«Она одержима идеей полноты: если ни одно подлинное усилие не остается без награды, ее жизнь должна стать картинкой с выставки достижений, корзиной с преувеличенными фруктами, действующим заводиком по производству здоровья и изобилия. Ей годится только полный комплект: дети, книги, муж-полубог (его мощь, интеллектуальная и мужская, — постоянная тема дневников и писем), путешествия, деньги, публикации в New Yorker. Любая недостача свидетельствует только о недостатке стараний. Ставки в этой игре огромны, мелкий проигрыш — знак или первый признак тотального поражения, падения в пустоту без дна».

Сильвии Плат в виде исключения посмертно присудили Пулитцеровскою премию (1982)[123], а американские феминистки обратили ее в свою икону. Поклонники Сильвии Плат объявили ее культовой американской поэтессой, имя которой овеяно легендами, а стихи стали символом творческих и душевных метаний, присущих «исповедальной поэзии». Нынешний статус Сильвии Плат в США очень высок — ее имя традиционно входит в начало списка лучших американских поэтов. Но вместе с тем ее именем медики назвали нервное расстройство с суицидальными намерениями у творческих личностей — «синдром Сильвии Плат».

Увы, дурные предчувствия не обманывали поэтессу: рок оказался неумолимым и безжалостным, он продолжал «косить семью». Ассия Вевилл не могла освободиться от призрака Сильвии, ее гласно и негласно обвиняли в смерти поэтессы, ей буквально жгли руки вещи Сильвии, которые хранил Тед. После самоубийства Сильвии Плат ей предстояло прожить в ее убогом доме несколько лет — спать в кровати умершей, работать за ее столом, воспитывать ее детей, возможно, испытывать подобные чувства. Спустя шесть лет после самоубийства Сильвии Ассия отравила газом себя и свою дочь Александру, родившуюся от Хьюза.

На этом трагедии семьи Хьюза не кончились. Уже в наши дни в возрасте 47 лет в собственном доме на Аляске покончил с собой сын Теда Хьюза и Сильвии Плат Николас. Незадолго до самоубийства Николас оставил академическую работу в университете Alaska Fairbanks. Николас не был женат и не имел детей. «Время от времени он был подвержен депрессии», — комментировала произошедшее его сестра Фрида Хьюз.

Интерес в мире к «звездной паре» резко возрос, когда в 2003 году Голливуд выпустил фильм в жанре «байопика»[124] «Сильвия и Тед» (режиссер Кристина Джеффс), в котором главную роль сыграла Гвинет Пэлтроу, а роль Теда Хьюза исполнил Дэниел Крейг. Тогда не обошлось без скандала: дочь Теда и Сильвии Фрида Хьюз безуспешно пыталась запретить съемки фильма о матери. Она даже разразилась стихотворным текстом «Моя мать», который начинается строчкой «Они снова убивают ее» и писала: «Никто не задумывается о чувствах детей, которых опять хотят вернуть в то время, о котором лучше забыть». Но в результате получилось именно так, как хотела сама Сильвия: она умерла почти безвестной и возродилась во всемирной славе.

Творчество Сильвии Плат глубоко биографично, даже исповедально. Но это тот редкий случай, когда главным побуждающим мотивом поэта становится «темная ночь души» — эмоциональные бездны и депрессии. Критики считают, что редко выпадавшие в ее жизни дни благополучного существования не дали поэтических плодов. Не исключено, что она сама бессознательно ощущала это — отсюда мазохистская тяга к созданию невыносимых психологических условий собственного существования и самореализации именно в жизненной фазе внутреннего ада. Ее стихи яростно метафоричны, насыщены ощущением горькой обреченности, даже безысходности, заставляющей думать, что сплин съедал ее изнутри, раз за разом толкая к краю бездны. У нее много трагических стихов, стихов о смерти и роке. «И получается, что в таком случае самоубийство — едва ли не закономерность при этом жестко заданном раскладе».

Естественно, что ее нервные и беспокойные строки несут на себе отпечаток таких настроений: рваный верлибр, прерывистое дыхание, готическая образность и эмоциональная маета — эти черты ее поэзии становятся определяющими.

Впрочем, это не вся правда: Сильвия Плат — чрезвычайно разнообразный и, как это ни парадоксально, — гармоничный поэт. Ирония здесь сосуществует с лирикой, а экспрессия — с жизненной правдой, остротой восприятия каждого мгновения и каждого впечатления жизни.

Плат ловит в стихи каждый свой шаг, ее поэзия по сути дневникова. Это ощущение не исчезает ни на миг, но безудержность ассоциаций уводит порой так далеко от непосредственных каждодневных фактов, что дневниковость становится малозаметной.

Это верно лишь отчасти, «исповедальность» Сильвии Плат относительна — это не столько повествование о личных драмах, сколько их поэтический образ, ради создания которого поэтесса

допускала искажение фактов своей биографии.

Чем оригинальней творчество, тем решительней оно порывает с традицией. Модернистская, ни на что не похожая лирика Сильвии Плат — яркий тому пример. Как все большие поэты, Сильвия Плат своим творчеством упреждала время — пусть не на столетия, как Данте или Шекспир, но ее мотивы были подхвачены лишь через 10–20 лет после ухода поэтессы. С. Плат жила в весьма консервативную, я бы сказал — «забубенную» эпоху, и это вызывало огромный внутренний протест ее экзальтированной натуры.

Сборник стихов Сильвии Плат «Ариэль», ныне ставший классикой американской поэзии, увидел свет через два года после ее смерти, но потребовалось 17 лет для публикации подготовленного Т. Хьюзом собрания ее стихов (1980), потрясающе глубоких размышлений о жизни, где нет ложного ритма и лишних слов. «В этих стихах, скажет Роберт Лоуэлл, Плат становится собой, становится чем-то воображаемым… — вряд ли человеком или женщиной и уж точно не еще одной "поэтессой", но одной из сверхреальных, гипнотических, великих классических героинь».

«В этих стихах, написанных в последние месяцы ее жизни» (от разрыва с Хьюзом до самоубийства не прошло и полугода), «Сильвия Плат становится собой» — языком голода, языком огня, которому все равно, какую поверхность облизывать, чистым веществом лирики, не различающей хороших строк от плохих, не выбирающей между злом и добром.

Журнал «Обозреватель» отозвался на выход сборника «Ариэль», еще раз подтвердив исключительный талант Сильвии Плат:

«Если стихи безысходны, мстительны, разрушительны, но в то же время нежны, распахнуты навстречу читателю, необычно умны, язвительны, наполнены глубоким смыслом, это работы истинного поэта, чистого и щедрого… а книга таких стихов — литературное событие века».

Как поэтесса Сильвия Плат весьма эксцентрична и даже эпатажна, искренна и эмоциональна. Парадоксальным образом в ее поэзии личный дневник сочетается с инакомирием — полным исчезновением бытовых примет жизни.

Падение темноты, холодный взгляд —
Ничто не сломит волю этих вонючих
Трагиков, которые, как фиги вразнос, поштучно,
Или как цыплят, продают беду — как еду… Они

Против каждого дня, против перста указующего
Затевают судебный процесс: весь миропорядок
Несправедлив и капризен! К суду и к суду еще его!

Нельзя не отметить, ироничность и даже ярость ее поэзии.

Неопрятная проповедница, верящая в воскресение во плоти,
Живет на полном иждивении Господа.
Он и послал ей в прошлом августе набитый кошелек,
Жемчужную булавку на шляпу, да шубок не менее девяти,
Вот и бормочет молитвы себе под нос она,
Чтобы души западноберлинских студентов-искусствоведов спасти!

Стихи «Папочка», «Детектив», «Ариэль», «Леди Лазарь», «Ник и свеча» увековечили имя Сильвии Плат в англо-американской и мировой литературе. Едва ли не самым известным стихотворением Сильвии Плат является «Папочка», в котором выражено не столько обвинение реальному отцу (которого она так любила в детстве), сколько — «поколению отцов». Молодость всегда предъявляет строгие счета к отцам, в данном стихотворении усиливаемые фрейдистскими и тоталитарными образами:

Папа, надо было тебя убить.
Ты умер раньше, чем я успела, —
Каменный мешок богом набит,
Призрачная статуя, палец серый —
Огромный как тюлень из Фриско,

А голова — в Атлантике капризной.
Синяя борозда — на зеленую борозду
В океане у светлого городка.
Я молюсь — тебя жду!
Вдруг вернешься? Тоска.
……
Телефон черный со стены сорван:

Ничьи голоса теперь никогда

Не вползут… В одном я двоих убью:
Вампира, посмевшего воображать,
Что он — это ты. Пил он кровь мою,
И не год и не пять —
Целых семь лет я жила на краю,
Семь лет, если хочешь знать — на краю,
Папа, можешь спокойно лежать:

В твое черное сердце я кол вобью!
Никто в деревне тебя не любил,
Вот пляшут и топчут могилу твою,
Все знали, что ты вурдалаком был!
Папа, папа, выродок…
Кончено…

«В ее стихах загадка, о них лучше не говорить, а читать самим», что я и предоставляю читателям:

Любовная Песня Безумной Девушки
Глаза закрою — мир умрет тотчас.
Я поднимаю веки — все по-новой.
(Мне кажется, я выдумала Вас).

Танцуют звезды сине-красный вальс
Под беспросветным сумрачным покровом.
Глаза закрою — мир умрет тотчас.

Я к нежным поцелуям, блеску глаз
И к песням под луной была готова.
(Мне кажется, я выдумала Вас).

И Бога нет, и адский жар угас,
Исчезли ангелы и демоны. И снова
Глаза закрою — мир умрет тотчас.

Мне грезились обрывки Ваших фраз.
Я выросла и позабыла слово.
(Мне кажется, я выдумала Вас).

Влюбиться в птицу грома — в самый раз,

Весной она уже не так сурова.
Глаза закрою — мир умрет тотчас.
(Мне кажется, я выдумала Вас).

«Жаждая знать всё…»

Жаждая знать всё,

Я изучила каждую частицу

Из тех, что составляют

Непознанное.

Мечтая об одной великой любви, совершенной,

Взаимной и вечной,

Я никогда не замечала любви,

Когда она являлась мне в тысяче обличий.

И всю жизнь я читала

Книгу за книгой в поисках

Мудрости, но они приносили мне

Лишь понимание самой себя.

Прости меня, прощающий,

Будь ты бесконечным и всеведущим,

Или же просто кем-то незаметным,

Кому я навредила своим существованьем.

Я та, кто я есть,

И потому как я могу поступать правильно?

И все же любовь может принести

Сердцу исцеление,

А хаосу — смысл.

Тюльпаны

Тюльпаны легко возбуждаются. Здесь зима.
Посмотри, как всё тихо, бело, заснежено.
Я обучаюсь спокойствию, невесомо лежу,
Как свет лежит на стенах, руках, простынях.

Я никто, и былое безумие мне незнакомо.
Здесь я сдала свое имя и платье сиделкам,
Биографию анестезиологу и тело хирургам.
Моя голова посажена между двух подушек,
Как глаз между белых вечно раскрытых век.
Неразумный зрачок вбирает в себя все подряд.
Сестры в белых наколках хлопочут, хлопочут,
Как чайки над морем, меня они не тревожат,
Что-то вертят в руках. Одна, другая,
Все одинаковы, так что нельзя сосчитать.
Тело мое для них что камешек, и они
Терпеливо оглаживают его, словно волны.
В блестящих иглах они приносят мне сон,
Я потеряла себя, и мне стали в тягость
Кожаный туалетный прибор, похожий на саквояж,
Муж и ребенок, глядящие с фотографии;
Их улыбки цепляют меня, как крючки.
Вещи, набравшиеся за мои тридцать лет,
Упрямо приходят ко мне по этому адресу.
А от меня отслоились милые ассоциации.
Испуганная, на каталке с зеленым пластиком,
Я смотрела, как мой сервиз, одежда и книги
Затуманивались вдали. Меня захлестнули волны.
Теперь я монахиня. Я чище, чем была в детстве.
Я не просила цветов, мне хочется одного —
Лежать без мыслей, без воли, раскинув руки.
Так привольно вам не понять, как привольно
Покой мой настолько безбрежен, что трудно вынести.
Легкость, табличка с именем, безделушки.
К такому покою приходят покойники, навсегда
Принимая его губами, точно причастие.
От чрезмерного пыла тюльпанов рябит в глазах.
Я услыхала и сквозь оберточную бумагу
Их дыханье, настойчивое, как у младенца.
Их краснота громко тревожит мне рану.
Сами вот-вот уплывут, а меня угнетают,
Я цепенею от их нежданных призывов и яркости.
Десять свинцовых грузил вокруг моей шеи.
Слежки за мной не бывало. Теперь же тюльпаны
Не сводят глаз с меня и с окна за спиной,
Где по разу на день свет нарастает и тает.
И я, эфемерная, словно бумажная тень,
Никну под взглядами солнца и красных цветов.
Я безлика, мне хочется стушеваться, исчезнуть.

Пылающие тюльпаны съедают мой кислород.
До их появления дышалось достаточно просто —
Вдох и выдох, один за другим, без задержки.
И вдруг тюльпаны заполнили все, как грохот.
Дыхание налетает на них, завихряется,
Как течение реки на заржавленную машину.
Они привлекают внимание и отнимают силы,
Скопившиеся на счастливом безвольном раздолье.
Стены, кажется, тоже приходят в волнение.
Тюльпаны должны быть в клетке, как дикие звери,
Они раскрываются, словно львиные пасти.
И сердце в груди раскрывается и закрывается,
Вместивший меня сосуд, полный красных цветов.
Вода в стакане на вкус соленая, теплая,
Она из морей, далеких, как выздоровление.

«О Сильвия, Сильвия…»

О Сильвия, Сильвия,
с мертвым сундуком камней и ложек,
с двумя детьми, двумя метеорами,
в растерянности бродящими по крошечной детской,
со своим ртом, открытым для простыни,
для кровельной балки, в немой молитве,
(Сильвия, Сильвия,
куда направилась ты,
послав мне письмо
из Девоншира
о том, как выращивать картофель
и держать пчел?)
где ты была,
просто как ты сюда улеглась?
Воришка —
как ты прокралась сюда,
прокралась сама
в смерть, которой я так долго и так отчаянно ждала,
в смерть, из которой, по нашим словам, мы обе выросли,
которую мы носили на наших тощих грудях,
о которой мы говорили так часто каждый раз,
когда заказывали по три сухих мартини в Бостоне,
смерть, говорившую о лаборантах и лекарствах,
смерть, говорившую как интриганки-невесты,

смерть, за которую мы пили,
мотивы и спокойный поступок?
(В Бостоне
умирающие
разъезжают на такси,
да, опять смерть,
что едет домой
с нашим мальчиком).
О Сильвия, ты помнишь сонного барабанщика,
бившего нам по глазам своей старой историей —
как мы хотели, чтобы он пришел
как садист или нью-йоркский эльф
и сделал свою работу,
необходимую, как окно в стене или кладовка,
и с тех пор он ждал
у нас под сердцем, у нас в буфете,
и теперь я вижу, что мы бережем его про запас
год за годом, старые самоубийцы
и я обнаруживаю при этой вести о твоей смерти
ужасную склонность к ней, как к соли,
(И я,
я тоже.
А теперь, Сильвия,
ты снова
со смертью снова,
что едет домой
с нашим мальчиком).
А я просто говорю,
протянув руки к этому камню,
что есть твоя смерть,
как не старая вещь,
моль, выпавшая
из какого-то твоего стихотворения?
(О подруга,
когда луна прочит беду,
а король скончался,
а королева лишилась рассудка —
выпивоха должен петь!)
О маленькая матушка,
и ты тоже!
О смешная герцогиня!
О белокурая!

Леди Лазарь

Я сделала это снова.
Каждые десять лет
Затеваю.

Просто ходячее чудо, кожа моя
Светится, как нацистский торшер,
Подошва правая

Стала как пресс-папье.
Я обезличена тонким
Еврейским покровом.

Стяните салфетку,
О, враг мой!
Я так ужасна?!

Нос, глазницы, оскал во все тридцать два?
Кислый запах дыхания
Завтра исчезнет.

Скоро, так скоро, вся моя плоть,
Съеденная пещерой могилы,
Снова будет на мне.

И я научусь улыбаться.
Мне только тридцать.
И я, словно кошка, могу умереть девять раз.

Это был номер три.
Что за фигня,
Десятилетья сводить на нет?!

Вокруг миллион волокон.
Люди грызут орешки,
Отпихивая друг друга, чтобы увидеть,

Как распеленают меня с головы до ног.
Крутой стриптиз,
Дамы и господа!

Вот мои руки,

Коленки.
Остались кожа да кости,

И все же, я женщина, что ни на есть.
Когда все случилось впервые, мне было десять.
Вышло это случайно.

Второй раз я думала
Сделать все так, чтобы больше не возвращаться.
Я сжала створки,

Как устрица.
А они все звали и звали меня,
Собирая личинки, как липкий жемчуг.

Умирание —
Это искусство, впрочем, как и всё остальное.
В этом я исключительно хороша.

Я делаю это, как черт знает что,
Я делаю это так, что все верят,
Вы скажете — в этом мое призвание?!

Это легко, если ты взаперти,
Это легко, если не шевелиться,
Театральное

Возвращение средь бела дня.
То же место, то же лицо, тот же грубый
Крик изумленной толпы:

«О, чудо!»
Выбивает из колеи.
Взимается плата

За то, чтобы шрамы увидеть, взимается плата
За то, чтобы сердце услышать —
Оно ведь стучит.

Отдельная плата, и очень большая,
За слово и прикосновение
Или за каплю крови,

За волосок или кусок одежды.

Ну, что, герр Доктор,
Ну, что герр Враг?!

Я ваше творение,
Ваше сокровище,
Ребенок из чистого золота,

Что плавится в крик.
Верчусь и сгораю,
Не думайте, этот вклад не останется неоцененным.

Пепел, пепел —
Взбивай и мешай.
Плоть, кость — ничего не осталось.

Кусочек мыла,
Свадебное кольцо,
Золотая коронка,

Герр Бог, герр Люцифер,
Держитесь,
Держитесь.

Прямо из пепла
Я восстаю, рыжеволосая,
И глотаю мужчин, как воздух.

notes

Примечания

1

См. мою книгу «Проклятые поэты»

2

См. мой трехтомник «Серебряный век»

3

Автор цитирует М. Генина.

4

Здесь автор обыгрывает мысль Мартина Хайдеггера.

5

С. Зонтаг, Симона Вайль // С. Зонтаг, Мысль как страсть. М., 1997. С. 19.

6

Дзен в Китае получил распространение через 200 лет после смерти Бодхидхармы.

7

Автор цитирует эссе «Смысл творчества» Н. Бердяева.

8

Автор цитирует малоизвестный стих Л.Пузина.

9

Скрытое цитирование Ралфа Уолдо Эмерсона и Анатоля Франса.

10

Автор цитирует Демьяна Бедного.

11

О качестве многолетних анатомических исследований такого рода свидетельствует анекдотический факт: в соответствующих отчетах бехтеревского Института мозга писалось, что все выдающиеся мозги вместе взятые «проигрывали» главному экспонату пантеона — заведомо «неповторимому мозгу Ленина»… Сегодня мы знаем главное об этой «неповторимости» — грандиозный склероз…

12

Эжен Делакруа. Мысли об искусстве. О знаменитых художниках. — М., 1960. — С. 45, 181.

13

Беотийцы — жители Беотии — области Древней Греции, которых современники считали неисправимыми глупцами, так что со временем название «беотиец» стало таким же нарицательным, как в наше время чукча.

14

Автор цитирует О. Вейнингера.

15

Нейрофизиолог Дж. Митчелл, например, выяснил, что некоторые из обследованных им детейаутов способны определять время без часов с точностью до секунды, размер предмета без измерений до миллиметра или обладать невероятной способностью к счету или языкам.

16

Если у обычных людей подагра встречается у 0,3 % населения, то среди персонажей книги Эллиса подагриков в 200 раз больше — 5,3 %.

17

Автор имеет в виду идею С. Л. Франка, высказанную в книге «Реальность и человек», с. 424.

18

Здесь скрытое цитирование индийского мистика Махариши.

19

Автор цитирует С. Булгакова «Два Града», т. 2, с. 25.

20

Здесь автор обыгрывает мысль Н. А. Бердяева, высказанную в «Философии свободного духа».

В настоящее время создана трансперсональная психология, посвященная изучению такого рода явлений человеческого сознания.

22

Ксеноглассия — мистическое знание современных и древних языков без специального их изучения.

23

Скрытое цитирование великого испанского поэта Гарсии Лорки.

24

Здесь выражено поэтическое кредо А. Рембо.

25

Здесь и далее автор цитирует статью М. Хайдеггера «Гёльдерлин и сущность поэзии».

26

Строка из стихотворения Гёльдерлина «Память».

27

Здесь автор имеет в виду строку Гёльдерлина «Достойно, но все же поэтически проживает человек на этой земле».

28

Автор цитирует Менделе МойхерСфорима «Путешествие Вениамина Третьего», гл. 9.

29

Через страдание — радость (нем.) — восклицал Бетховен.

30

Здесь скрытое цитирование Артура Шопенгауэра.

31

Матиас Грюневальд — немецкий живописец (1470–1530), создатель Изенхеймского алтаря со сценой распятия Христа. Дабы понять мысль автора, рекомендуем посмотреть изображение алтаря в Интернете.

32

Строка из стихотворения Георга Тракля.

33

Григорий Чхартишвили — подлинное имя известного писателя Бориса Акунина.

34

Я всегда у пропасти (нем.).

35

Прочнеее меди.

На самом деле какието отклонения от нормы Фридрих ощущал уже в детском возрасте. Свидетельство тому — признание о себеребенке: «Я был скорее добрым воспоминанием о жизни, чем самой жизнью».

Такую интерпретацию, низводящую философию Ницше к психической патологии, резко критиковал Карл Ясперс, крупнейший исследователь его творчества.

38

Имена людей, в то время не сходившие со страниц бульварной прессы.

39

А. Белый допускает неточность: «тихое молчание» продолжалось менее 12 лет.

40

Ницше умер в клинике Отто Бинсвангера, дяди Людвига Бинсвангера, близкого друга Зигмунда Фрейда.

Более подробно об этом см. в моей книге «Ницше».

42

Русские врачи, пытавшиеся «реконструировать» болезнь Гоголя на основании сохранившихся описаний, пришли к выводу, что он страдал спинной сухоткой, при которой часто возникают желудочнокишечные осложнения, сопровождающиеся явлениями ипохондрии и депрессии: «Все психические явления, подобные фобии и даже психозы… как раз соответствуют тому, что бывает у больных, страдающих спинной сухоткой».

С таким диагнозом тогда не согласился только профессор И. В. Варвинский, настаивавший на «гастроэнтерите вследствие истощения».

44

В 1881 году Л. Н. Толстой отказался от написанного ранее и с этого момента берет начало тот кризис, который привел его к бегству и смерти.

45

В работе «Преступные типы в искусстве» Э. Ферри представил «Преступление и наказание» как свидетельство психопатологии его автора.

46

Поэт скорби (исп).

47

По некоторым данным, в 1040 году н. э. китайцы уже печатали с помощью подвижных литер, но этот метод не получил столь широкого распространения, как в Европе после Гутенберга.

48

По современным оценкам, общий тираж печатных Библий составил около 180 экз. 36строчная Библия Гутенберга известна под несколькими названиями — Бамбергская, Шелхорнская или Пфистерская.

49

Ныне рождение Гутенберга отмечается в день Иоанна Крестителя — 24 июля 1400 г.

50

В феврале 1922 года в Страсбурге, в возрасте 85 лет, умерла последний отпрыск рода Гутенбергов Анна Фрейбург фон Мольсберг.

Кстати, именно на родине Гутенберга в Майнце за сто лет до его изобретений заработала первая германская мельница по производству собственной бумаги.

Среди других претендентов на изобретение книгопечатания называют также имена Жана Брито из Брюгге, врача из Фельтре Памфилио Кастальди и придворного печатника французского короля Николя Жансона, но все эти сведения не имеют исторических подтверждений. Более ранние, но недостоверные сведения о печати книг с использованием литер связывают с именем китайского кузнеца Би Шэна (или Пи Шеня) (1041–1048 гг.), а также корейских, тибетских, монгольских и японских умельцев.

53

К типографиям самого Гутенберга и Шеффера можно добавить существовавшие в 1460 году в Бамберге и Франкфурте печатные станки их учеников Альбрехта Пфистера и Иоганна Ментелина, из которых Пфистер печатал шрифтами, какими пользовался и Гутенберг.

Так проходит мирская слава (латин.).

55

Это чуть ли не единственное упоминание о жизни Вийона после 1463 г., когда он был приговорен к изгнанию на десять лет из Парижа, заменившему казнь через повешение.

В этом имени частица «де» указывала не на принадлежность к дворянству, а на место, откуда человек родом.

Букв.: «Приют божества» (франц.) - определение Богоматери.

58

Эпоним (букв. давший имя) - божество, герой или легендарный человек, в честь которого называют исторические, географический или иные объекты.

59

«Лузиады» означает «сыны Лузитании», или «португальцы», потомки мифического основателя страны Луза, сына (или друга) Вакха. Неточный перевод «Лузиад» обязан своим происхождением классическим эпопеям - «Илиаде» и «Энеиде».

Это наиболее известная книга Я. Бёме из огромного количества написанных им. При жизни была опубликована лишь одна его работа - «Путь к Христу», остальные ходили в «списках».

61

Я. Бёме жил и творил в эпоху, находившуюся под преобладающим влиянием Парацельса.

Имеется в виду «Утренняя Заря в Восхождении» Я. Бёме.

63

С позиции вечности (латин.)

Перечислю опубликованные работы Генри Кавендиша: «Электрические явления» (Phenomena of Electricity, 1771); «Открытие состава воды» (Discovery of the Composition of Water, 1784); «Открытие состава азотной кислоты» (Discovery of the Composition of Nitric Acid, 1785); «Точка замерзания ртути» (Freezing Point of Mercury, 1783); «Опыты по определению плотности Земли» (Experiments to Determine the Density of the Earth, 1798; «Усовершенствованный метод градуировки астрономических инструментов» (An Improved Method for Graduating Astronomical Instruments, 1809); в общей сложности в журнале «Philosophical Transactions», издававшемся Лондонским Королевским обществом, опубликовано более десятка его работ по физике и химии.

65

Сэр Чарльз был членом Лондонского Королевского общества, а некоторое время даже его вице-президентом.

Первоначально эксперимент был предложен Джоном Митчеллом. Именно он сконструировал главную деталь в экспериментальной установке - крутильные весы, однако умер в 1793, так и не поставив опыта. После его смерти экспериментальная установка перешла к Генри Кавендишу. Кавендиш модифицировал установку, провел опыты и описал их в Philosophical Transactions в 1798 г.

Термин «гравитационная постоянная» тогда еще не использовался, закон притяжения записывался просто как пропорция между величинами, поэтому эта работа была озаглавлена «Опыты по определению плотности Земли». Гравитационная постоянная была впервые введена, по-видимому, только С. Д. Пуассоном в «Трактате по механике» (1811). Значение G было вычислено позже другими учеными из данных опыта Г. Кавендиша. Кто впервые рассчитал численное значение G, историкам неизвестно)

Этот результат оставался неизвестным почти 100 лет. В наши дни среднее значение плотности Земли принимается равным 5,517 г/см3. Отметим, что модернизированные крутильные весы Кавендиша используются для физических измерений и в наши дни).

69

В буквальном переводе с греческого языка эвдиометр» означает «измеритель добротности» от греческого - «добротный», «ясный», «благорастворенный».

Сохранился ответ Кавендиша на банковское предложение: «Занимайтесь деньгами, которые я депонировал в вашем банке, а от остальных держитесь подальше. Если же вы не знаете, что с ними делать, я их охотно заберу. И если вы еще хоть раз меня потревожите, я незамедлительно это сделаю».

71

В 1869 году канцлер Кембриджского университета седьмой герцог Девонширский решил помочь процветанию физических исследований в Кембридже. Он не только благословил создание новой лаборатории и кафедры по физике, но и дал нужные для дела деньги.

Высоко ценили его «пророчества» лишь немногие близкие друзья художника и поэта.

73

Блейк изобрел новый способ гравировки, так называемую «иллюминированную печать»: украшенные рисунком тексты гравировались, распечатывались и затем раскрашивались вручную.

74

Через двадцать лет после смерти Блейка Данте Габриэль Россетти, поэт и художник, наткнулся в Британском музее на никому уже не ведомую папку гравюр, и Блейк с этого момента вошел в бессмертие.

75

Здесь имеется в виду главный герой произведения Гёльдерлина.

76

Намек на известное стихотворение Гёльдерлина «Половина жизни».

Инициаторами русских переводов Гёльдерлина были Михаил Цетлин (Амари) и Яков Голосовкер, его стихи переводили также Сергей Аверинцев, Аркадий Штейнберг, Сергей Петров, Ефим Эткинд, Грейнем Ратгауз, Владимир Микушевич.

78

Эти строки из стихотворения О. Мандельштама «К немецкой речи» посвящены не Генриху, а его родственнику Эвальду Христиану фон Клейсту, поэту античной направленности.

Указанные даты, важные для приоритета, требуют уточнения. Факт чтения Лобачевским доклада в 1826 году оспорен в нескольких работах, например, в статье Г. М. Полотовского «Как изучалась биография Н. И. Лобачевского (К 150-летию со дня смерти Н. И. Лобачевского)».

80

Трактриса - кривая преследования, похожая на гиперболу.

81

Полное название «Аппендикса»: «Приложение, содержащее науку о пространстве, абсолютно истинную, не зависящую от истинности или ложности XI аксиомы Евклида (что a priori никогда решено быть не может)».

82

Обращаю внимание на родство судеб и самоощущение «распятости» Нерваля и Ницше.

83

Героини произведений Эдгара По.

84

«The Literati of New York» печатались в виде серии статей в мае-ноябре 1846 г. в журнале «Гоудис лейдис бук».

85

Аннабель Ли - героиня одноименного стихотворения Эдгара По.

С. Х. Уитмен пережила Эдгара По почти на 40 лет.

87

Сборник народных песен, который совместно издали поэты-романтики Арним и Брентано.

88

Автор цитирует стихотворение А. Рембо «Семилетние поэты».

89

Увы, Феликс Шуман умер от туберкулеза еще в студенческом возрасте.

В этой работе Киркегор рассматривал сократическую иронию как критический метод, расчищающий путь для философии Платона и Аристотеля. В диссертации нашли выражение идеалы, позднее воодушевившие Киркегора на написание второй части большого сочинения «Или… или».

91

В массе, толпе (франц.), следовательно, без осознанного, индивидуального избрания.

Печаль продлится вечно (франц.).

93

Необузданный и талантливый Тео, «неуемный Тео», острый на язык, яростный в спорах, ниспровергатель авторитетов, «голландский Фассбиндер», за 47 лет жизни успел снять 14 фильмов, вел самое популярное ток-шоу на ТВ, писал книги и эссе, был автором еженедельной колонки в газете «Метро».

Новейшие изыскания свидетельствуют о том, что Винсент вовсе не был влюблен в Евгению, а, скорее, в немку по имени Каролина Хаанебик. Что же было на самом деле, остается неизвестным.

Хотя сам Ван Гог писал брату о триппере, или гонорее, весьма вероятно, что это был сифилис.

96

Почтальон Ж. Рулен запечатлен на некоторых портретах Ван Гога, а его жена появилась в пяти вариантах «Колыбельной».

97

Мне трудно принять версию немецких историков-искусствоведов Ганса Кауфмана и Риты Вильдеганс, согласно которой ухо Ван Гогу нечаянно отрезал рапирой его друг Поль Гоген в попытке защиты от нападения последнего. Еще менее вероятно предположение Мартин Бейли, согласно которому членовредительство Винсента стало результатом известия о женитьбе Тео и страха потерять его материальную поддержку.

98

Тео Ван Гог умер через несколько месяцев после Винсента, 25 января 1891 года.

99

История пистолета Ван Гога могла бы стать детективной, он сам говорил, что нашел его и использовал для того, чтобы отпугивать ворон.

100

Ранение Ван Гога, по мнению специалистов, при своевременной помощи не было смертельным.

101

Это эквивалентно приблизительно 80 долларам.

102

В лицее Генриха IV в Париже среди преподавателей А. Жарри был Анри Бергсон, а среди однокашников - будущий поэт Леон-Поль Фарг и будущий филолог Альбер Тибоде.

103

Сохранился анекдот времен службы Жарри в армии: сержант приказывает группе провинившихся солдат вымести двор, но Жарри не реагирует и стоит в почтительно-вопрошающей позе. «Вы что, не слышали, что я сказал?» - рычит сержант. - «Слышал, господин сержант». - «Что вы слышали?» - «Что надо подмести двор, господин сержант». - «Так подметайте же, черт возьми! Что вам не ясно?» - «Все ясно, господин сержант, но… в какую сторону подметать?..»

104

В последние годы жизни, не довольствуясь алкогольным допингом, Жарри пил жидкий эфир.

105

Бретонское слово «perhinderion» означает «прощение». Так называется один из религиозных праздников в Бретани.

106

Имеются в виду главы 71-74 из не опубликованной при жизни Музиля части второй книги «Человека без свойств».

107

Так первоначально звали героя «Человека без свойств».

108

По первоначальному замыслу Музиля, герой был мобилизован в 1914 г.

109

Годом позже Марта Музиль предприняла попытку издать новые главы и авторские переработки гранок 1938 г. Издание осуществлялось по подписке и имело тираж 200 (!) экземпляров…

Не ясно (*лат.*).

111

В 1909 г. в «Новом Венском журнале» были опубликованы три стихотворения Г. Тракля: «Прошедшей мимо», «Совершенство» и «Благоговение».

112

Эпитафия, сочиненная Траклем для Новалиса.

113

Путрефакция - гниение, разложение.

114

Не путать с Симоной Вейль (фр. Simone Veil), (1927-2017) - французским министром здравоохранения при В. Жискаре д'Эстене и Ф. Миттеране, председателем Европарламента в период 1979-1982 гг.

115

«Духовная автобиография» - письма С. Вейль к своему другу и духовному отцу, настоятелю доминиканского монастыря Жану-Мари Перрену. Позже из этих писем и нескольких статей Симоны Вейль Ж.-М. Перрен составит книгу «Ожидание Бога».

116

Дурутти Бонавентура - испанский анархист, создавший боевой отряд для похода на Сарагосу, где был разбит. Погиб в бою под Мадридом.

117

Ассизи - место рождения одного из самых экстатических приверженцев Иисуса Христа святого Франциска.

118

Автор перечисляет нумерологические и анаграмматические методы дешифровки и толкования Торы, разработанные каббалистами в глубокой древности.

119

П. Целан ошибочно предполагал, что Осип Мандельштам был выпущен из ГУЛАГа и погиб от рук фашистов на оккупированной территории России во время Второй мировой войны.

120

«Corona» - последнее стихотворение Пауля Целана, написанное им в Вене в 1948 году, накануне отъезда в Париж. Американский критик Джон Фелстинер отмечал, что «после двух войн отсутствует слово Herr (Бог)». У Целана Бог не присутствует, - это только обращение. У Целана «слово Corona означает терновый венец Христа - и приход нового времени. Воссоединение влюбленных имеет гражданское измерение: "пора людям узнать!" - а также и пророческое: "Пора, когда камень согласен расцвести"».

121

Между Мариной Цветаевой и Сильвией Плат биографы действительно находят много общего: лирический максимализм, надрыв, острое чувство судьбы.

122

Описанная в романе С. Плат «Под стеклянным колпаком» больница «Маклин» реально существует, и в 50-60 годы здесь в качестве пациентов побывали многие известные в США поэты и художники.

123

Обычно премию Пулитцера присуждают при жизни автора и за новейшие литературные достижения, а в данном случае после публикаций прошло более двадцати лет.

124

Байопик - популяризованная биография известных людей, оставивших яркий след в культуре. К этому жанру принадлежат, в частности, картины: «Айрис» о жизни американской писательницы Айрис Мердок, «Часы» - о писательнице-феминистке Вирджинии Вульф, «Фрида» - о судьбе испанской художницы Фриды Кало и др.